Nolhac, Pierre de

Histoire du Chateau de Versailles, l'architecture, la décoration, les oeuvres d'art, les parcs et les jardins, le grand et le petit Trianon d'après les sources inédites, papiers de Colbert, de Louvois, de Mansart, dessins, comptes et correspondances de l'administration des b̂atiments du

Paris 1899

Nolhac

Histoire du Chateau de Versailles.

L'architecture, la décoration, les oeuvres d'art, les parcs et les jardins, le grand et le petit Trianon d'après les sources inédites, papiers de Colbert, de Louvois, de Mansart, dessins, comptes et correspondances de l'administration de bâtiments du Roi au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Par

Pierre de Nolhac.

Paris

1899

Société d'Édition Artistique.

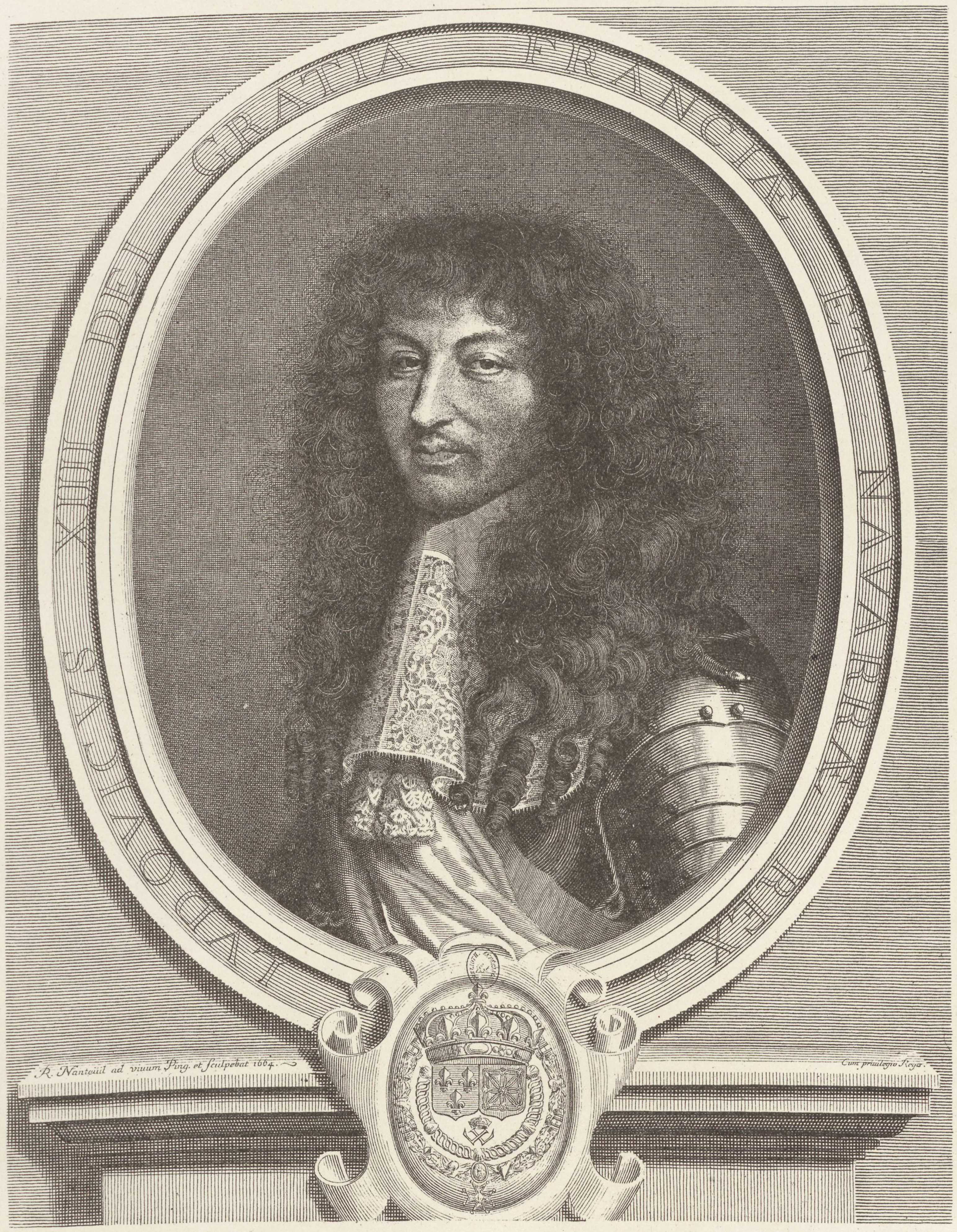
Pronberget. 1912.

HISTOIRE

DU

CHATEAU DE VERSAILLES

(1899)


LVDOVICVS XIIII DEI GRATIA FRANCIÆ ET NAVARRÆ REX.
R. Nanteüil ad viuum Ping. et sculpebat 1664.
Cum priuilegio Regis.

INTRODUCTION

Il faut arriver à Versailles par un jour d'automne encore lumineux, alors que les arbres ont gardé leurs feuilles et que les routes commencent à prendre de la solitude. Les larges avenues, les percées de l'ancien grand parc conservées au milieu des bois, tout annonce l'approche d'une royale résidence. Mais, si l'on veut avoir l'impression complète, ce n'est pas par le côté de la ville qu'on abordera le Château; on la doit contourner au contraire et pénétrer dans les jardins par les grilles du Canal. Des chemins y aboutissent directement de Saint-Cyr et de Marly. Aucune construction récente, aucun aspect de la civilisation actuelle ne vient détourner la pensée, ni les yeux; on peut se figurer qu'on entre dans un des domaines intacts du passé.

Au delà du bassin aux reflets profonds, où le char d'Apollon sort des eaux, s'ouvre la perspective de l'Allée Royale. Les yeux suivent sa double rangée de marbres et son tapis vert, et montent, d'étage en étage, jusqu'à une étroite silhouette de château resserrée entre les feuillages. On distingue assez bien d'ici les fenêtres de la Galerie des Glaces, que le couchant enflamme chaque soir de fantastiques lueurs. Le promeneur fait en quelques minutes le chemin qu'a parcouru son regard en un instant ; il s'élève à travers les parterres, ou encore par les hautes voûtes de verdure, vers la terrasse derrière laquelle la construction incomplètement révélée diminue peu à peu et se cache.

Soudain, le degré de Latone monté, elle apparaît dans toute sa longueur et sous un aspect inattendu. Le centre du Château, où furent les appartements royaux, s'avance en masse imposante et carrée, qu'allègent les colonnades et les sculptures ; de chaque côté s'éloigne une aile immense, répétant, cent pas en arrière, la disposition de cette noble ordonnance, et le comble aigu de la Chapelle rompt seul la monotonie de ces lignes. Elles vont à gauche s'achever en saillie sur un horizon lointain; à droite, elles rejoignent les hautes cimes des bosquets, qui semblent en prolonger l'architecture majestueuse. C'est ici qu'on a sous les yeux, dans sa gloire presque entière et sa parfaite unité, la demeure la plus illustre de la Monarchie, dont Louis XIV avait voulu faire l'image de son règne et le monument de sa grandeur.

Cette première leçon prise de l'histoire et cette première joie reçue de la beauté, l'esprit pourra s'attacher aux détails et mettre des mois et des années à les épuiser. Pour peu qu'il ait le sens de l'architecture, la construction du Château du côté des cours soulèvera devant lui mille problèmes. L'intérieur, ravagé par des transformations incessantes et plein cependant de

vestiges intacts des plus belles époques, lui ouvrira les jouissances de l'art et le champ infini des souvenirs. Mieux il saura fixer son attention et répéter ses promenades, plus il découvrira d'œuvres intéressantes et de sujets d'études compliquées. Les documents du passé, s'il les critique avec méthode, créeront pour lui autant de difficultés nouvelles qu'ils en résoudront ; mais il y aura recours sans cesse, cherchant à faire renaître par eux tant de choses mortes, et il gardera le sentiment que nulle part l'histoire ne peut être évoquée avec plus de vie que dans le décor de Versailles.

Le double attrait de l'art et de l'histoire donne à ce château un prestige rare, et qu'on pourrait dire unique, si le palais du Vatican n'existait pas. Aucune demeure princière de l'Europe ne réunit autant de mémoires glorieuses dans un cadre aussi grandiose. La France, qui a dédaigné longtemps ce trésor, comme elle en a gaspillé tant d'autres, est heureuse aujourd'hui de le posséder et s'efforce de réparer son long oubli. C'est l'œuvre synthétique de la monarchie absolue que montre avec le plus de fierté aux étrangers la nation démocratique. Il n'en est point, d'autre part, que les hommes instruits de tous les pays cherchent avec une curiosité plus vive ; il semble qu'ils la considèrent, à certains égards, comme la plus significative de notre génie.

Le souvenir de Louis XIV et de la pensée d'orgueil qui lui a fait élever Versailles n'altère plus le jugement devant l'œuvre forte et complète que nous lui devons. On ne peut même lui refuser le mérite de l'avoir conçue et d'en avoir voulu toute la beauté. Si la meilleure gloire du Grand Roi lui vient de la perfection où son siècle porta la littérature et la production puissante des arts, c'est sur ce dernier domaine que l'impulsion du maître semble le plus visible et le plus certaine. La création de Versailles a contribué pour une grande part à ce prodigieux développement de l'art français, qui a succédé dès lors à l'art italien dans la direction générale du goût. Tant d'artistes dans tous les genres et les meilleurs, attachés au même travail et dirigés d'abord par cette lumineuse intelligence de Colbert, tant de merveilles accumulées au même lieu pour la gloire d'un roi, qui était aussi celle d'une nation, tant de génie mis en commun et un tel effort d'argent et d'hommes ont exercé sur l'Europe plus de prestige que les victoires et les traités. L'influence obtenue par les armes s'en est trouvée plus durable et plus féconde. Les palais construits à l'imitation de Versailles, dans les pays mêmes où Louis XIV fut le plus haï, témoignent de l'admiration qui resta acquise à ce chef-d'œuvre de l'art monarchique et de la domination qu'elle imposa aux esprits.

Après des années d'un dédain et d'un dénigrement sans mesure, Versailles a repris dans l'imagination nationale une partie de la place qu'il y eut jadis. La vaste création d'art du grand règne, respectée dans ses lignes principales par les règnes suivants et par notre siècle lui-même, est comprise aujourd'hui comme elle doit l'être. Il est naturel qu'elle ait traversé des périodes moins favorables. Dès la fin de l'ancien régime et déjà, comme on le verra, sous Louis XV, un de ces revirements du goût français qui, chez nous, détruisent si vite l'admiration, avait atteint une œuvre destinée précisément, par son importance et par les idées qui l'avaient dirigée, à demeurer au-dessus des caprices de la mode. Le Petit Trianon fut bien vite opposé à Versailles par les écrivains et les gens d'esprit, et aida à le faire dédaigner. L'époque romantique, dont l'esthétique fut si passionnée et si étroite, acheva de dégoûter de l'un et de l'autre. Les vers fameux d'Alfred de Musset montrent assez l'opinion de ses contemporains sur « l'ennuyeux parc de Versailles ». Des morceaux considérables, comme la Grande Galerie de Mansart et de Le Brun, excitaient moins la curiosité que l'étonnement. L'art louisquatorzien semblait mort avec les institutions qui l'avaient produit, et plus d'indifférence encore enveloppait l'art charmant de grâce et de vie, qui était venu, au dix-huitième siècle, rajeunir et parer de ses boiseries et de ses bronzes la grave majesté des intérieurs royaux.

Ce n'est pas un mérite de notre esprit, c'est un bénéfice de notre éducation éclectique de pouvoir admirer aujourd'hui, avec une intelligence égale de leurs principes, les beautés les plus différentes et des formes de création qui semblent contradictoires. Qui refuserait son hommage, en architecture, au Parthénon d'Athènes, à Sainte-Sophie, aux grandes cathédrales gothiques ? Ce sont là sûrement des œuvres d'une qualité supérieure à Versailles, et déjà par leur destination même, puisqu'elles honorent la divinité et la révèlent. Le palais de Louis XIV ne parle que de la puissance d'un souverain et d'un régime politique. Mais il l'exprime assez clairement, et dans une langue d'art assez éclatante, pour qu'on puisse s'y plaire, même après avoir salué et compris des ouvrages infiniment plus élevés du génie humain. Le beau n'y a pas la même force et n'y procure pas les mêmes jouissances, mais il y ouvre encore, en quelque mesure, les sources de l'enthousiasme. Comme d'autres points glorieux du monde, Versailles est devenu, pour beaucoup de nos contemporains, un des lieux de pèlerinage de l'art. Quelques bons esprits y trouvent un réconfort moral ; des artistes de premier rang y viennent chercher des méthodes et des modèles, et les poètes, ce qui est significatif, ont recommencé à s'en inspirer.

Faut-il s'enquérir des causes de ce retour du goût public, dont tant de marques se multiplient ? Il en est sans doute deux principales, dont l'une reste tout entière de sentiment, et dont l'autre est plutôt d'ordre intellectuel. C'est un lieu commun de remarquer qu'une des beautés de Versailles les moins contestées tient au silence de ses grands espaces et à l'aspect déjà vénérable de ses constructions. Plus y est sensible l'abandon de la vie moderne, plus y plaît et y est facile l'évocation des anciennes splendeurs. Cette évocation, qui est un des plaisirs raffinés de l'esprit, est à la portée des plus humbles foules et leur cause une émotion qui, pour être inconsciente, n'en a pas moins sa réalité et sa noblesse. Chez les artistes et les âmes un peu ornées, ce plaisir atteint le degré extrême, que connaissent seuls ceux qui ont accordé à Versailles, non pas les journées pressées du touriste, mais le loisir des longues semaines de séjour.

Peu de villes donnent plus vivement la sensation des grandes révolutions de l'histoire. Il semble que la destruction qui y a sévi depuis plus d'un siècle, par l'incurie des uns et la maladresse bien intentionnée des autres, ait ajouté du prix à celles qui restent intactes. Il semble aussi qu'on sente mieux, en présence des débris demeurés, la grandeur de ce qui a disparu. Autant il est difficile ici et même impossible de relever le passé de sa ruine inévitable, et d'en restaurer exactement la moindre partie, autant il est aisé à l'imagination de trouver partout des motifs de s'émouvoir et de faire naître l'action évocatrice. Un Roi est présent dans l'apothéose de la Grande Galerie, malgré que rien ne reste du merveilleux mobilier d'argent et de vermeil qui la décora. De même, le souvenir d'une Reine remplit Trianon, et il ne disparaîtra, du milieu des maisonnettes de son fragile hameau, que le jour où viendra l'obligation ou la fantaisie de les reconstruire. On peut suivre l'histoire de trois règnes, pas à pas et dans son détail, à la condition de se défier des légendes, dans tout ce noble Versailles, que complètent si bien le Grand Trianon de Louis XIV et le Petit Trianon de Marie-Antoinette. Les parties essentielles du décor sont encore en place et les mémoires du grand siècle, les récits plus piquants et plus vifs du dix-huitième y ramènent et y font mouvoir les personnages.

L'autre raison qui a remis Versailles en honneur n'existe que pour les esprits tout à fait cultivés, mais ne semble plus exposée à s'amoindrir. On se fait seulement aujourd'hui une idée juste de la place qu'occupe dans l'histoire cet ensemble d'une unité si nette et d'une étendue si imposante, qu'on peut appeler « l'Art de Versailles ». Longtemps on a pu lui reprocher sa symétrie, son manque d'imprévu et sa pompeuse froideur. Mais ce qu'on prenait pour d'insupportables défauts a changé de nom, à mesure que se déplaçait le point de vue. On y reconnaît à présent, dans l'œuvre architecturale aussi bien que dans les détails qui l'embellissent, toutes les qualités de l'équilibre, de la mesure

et de la noblesse. Il est permis évidemment de leur en préférer d'autres; mais il se trouve qu'elles correspondent aux caractères essentiels de l'art français.

Cette valeur représentative mérite d'être marquée avant toute autre. Elle équivaut, proportions gardées, à celle qu'on attache à nos meilleures cathédrales du treizième siècle. Le dix-septième siècle français, qui a laissé à Paris et dans les provinces des monuments si fiers et aujourd'hui si honorés, semble s'être résumé dans la résidence de Louis XIV. Tous les grands artistes qui ont vécu de son temps ont collaboré à cet ouvrage, qui devait être la glorification de la monarchie nationale. A côté de Le Brun ou sous ses ordres, ont travaillé des architectes, sculpteurs, peintres, fondeurs, ciseleurs, décorateurs de tout genre, dont quelques-uns eurent du génie, mais à qui, sous une



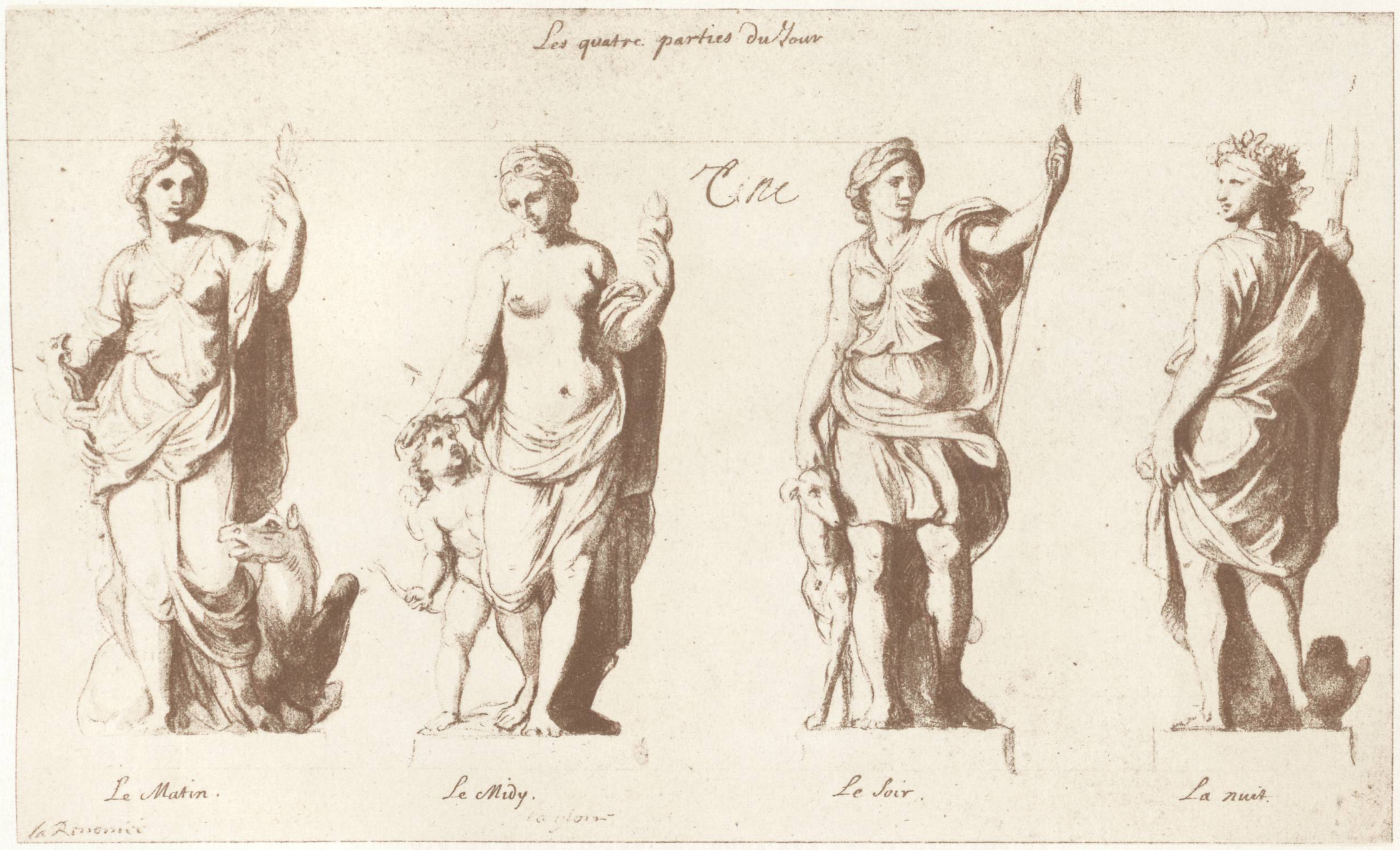
PREMIÈRE PENSÉE DES STATUES DE VERSAILLES.
DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

telle impulsion, il aurait pu suffire d'avoir du métier. Le Château et ses jardins sont remplis de leurs chefs-d'œuvre, auxquels l'âge suivant a retranché beaucoup, mais pour y ajouter plus encore. On peut regretter que l'école académique, où se figea plus tard l'inspiration de nos artistes, ait trouvé dans Versailles quelques éléments de son esthétique; il est plus équitable de se demander ce qui manquerait aux témoignages que notre race rend d'elle-même et au patrimoine d'art de la nation, si Versailles avait disparu.

Les observations sur l'art de Versailles se présenteront, au long de cette histoire, avec des conséquences diverses. On verra, par exemple, sous cette unité d'aspect qu'embrasse le premier regard, apparaître les variations de style du dix-septième siècle et, grâce aux dates précises qui seront fournies, on distinguera des époques très différentes dans les créations de ce long règne, qu'on est trop habitué à juger d'ensemble. Le style de la maison de chasse de Louis XIII, dont il reste beaucoup moins qu'on ne l'a dit, a déterminé cependant le caractère des plus anciennes constructions de Louis XIV. Elles se rattachent par là étroitement aux traditions de la Renaissance française. Le premier château

du jeune Roi, celui où il vient donner la comédie à Mademoiselle de la Vallière et que La Fontaine décrit en poète dans les *Amours de Psyché*, qu'est-ce autre chose qu'un des plus jolis châteaux de la Renaissance? Ce Versailles des célèbres fêtes, tel qu'il existait en 1668, après les premiers ouvrages de Louis Le Vau, et dont la partie principale était encore la construction même de Louis XIII, montre un art qui n'est point dégagé des formules anciennes. De même, le règne n'a pas reçu l'ampleur et la force que le traité d'Aix-la-Chapelle et les années qui suivront vont lui apporter.

C'est un palais de féerie qui se dresse alors sur la butte encore étroite, avec son architecture toute de couleur joyeuse, ses façades de brique rouge, ses balcons de fer ouvragé, ses hautes cheminées blanches, les pinacles et les plombs dorés de ses combles aigus. Il n'y a d'abord, il est vrai, autour



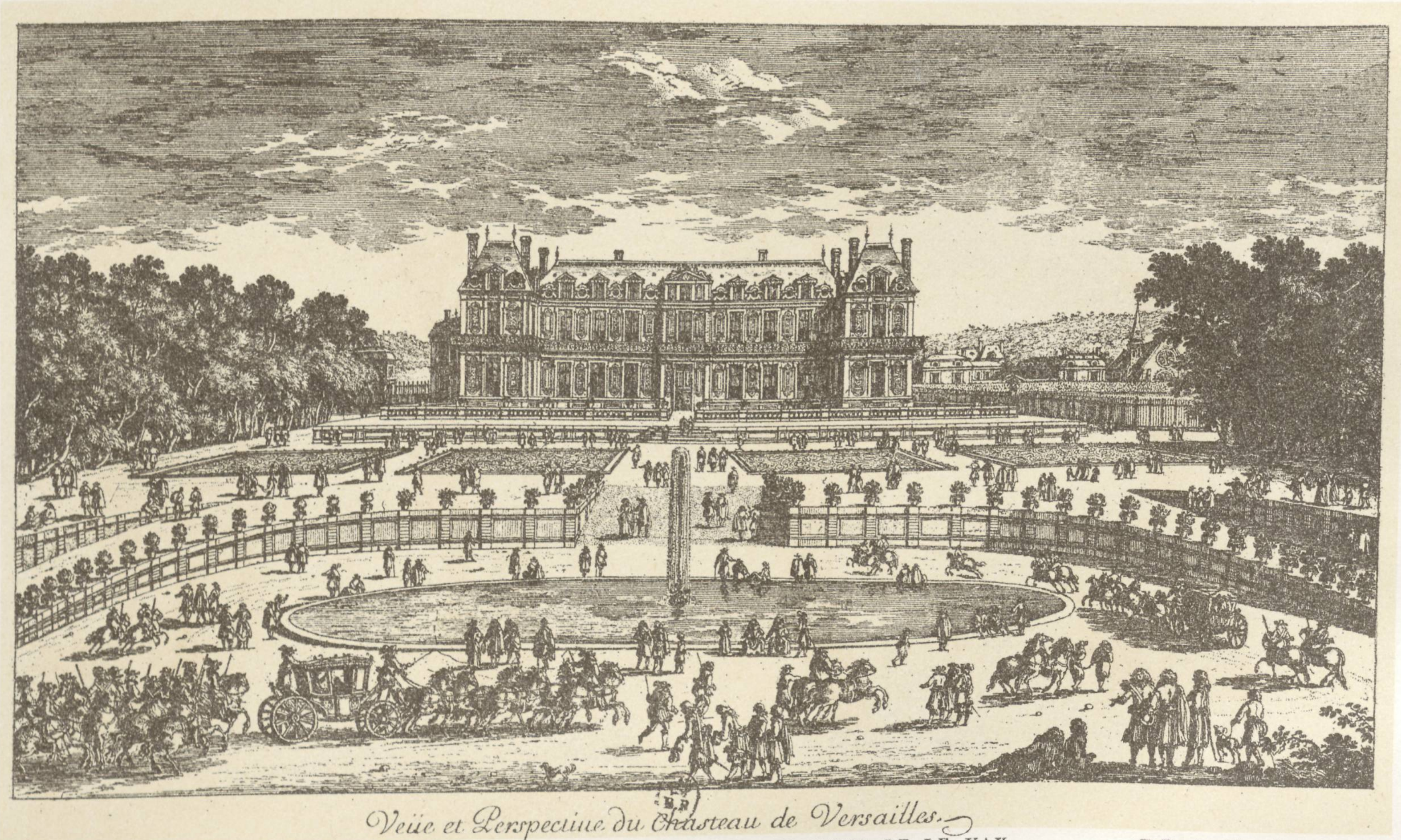
PREMIÈRE PENSÉE DES STATUES DE VERSAILLES.
DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

la nouvelle maison royale, ni larges degrés, ni fontaines abondantes, ni figures de marbre, et l'espace où s'étendra la noble perspective du Grand Canal n'est longtemps qu'une plaine marécageuse. Mais le Roi a eu la fortune de trouver un jardinier qui a le sens de la grandeur : André Le Nôtre trace du premier coup les lignes générales des jardins à venir. La plupart des bosquets sont découpés dans les taillis de l'ancien parc de chasse; de vastes bassins creusés dans les parties basses voient peu à peu arriver les eaux jaillissantes; aux termes de pierre qui les entourent, rangés le long des buis taillés, font bientôt contraste leurs groupes de plomb doré; un « parterre de broderies » d'un dessin nouveau s'étend devant l'habitation, et une petite orangerie vient compléter, du côté du midi, l'aspect pittoresque du Château, par les briques mêlées de pierre de ses arcades.

Un second Versailles succède à cette première création, célébrée déjà comme une merveille, et c'est le même architecte qui en a l'honneur. Le Vau enveloppe, sans le détruire, le petit château par les trois façades sur les jardins et conçoit l'ordonnance générale de l'architecture, qu'il n'y aura plus qu'à développer après lui. Les Grands Appartements, l'Escalier des Ambassadeurs sont commencés à cette époque. Déjà aussi est établi, par les premiers artistes, tout ce symbolisme de la

décoration de Versailles, qui va multiplier, dans les peintures et les sculptures des intérieurs, comme dans les motifs des principales fontaines, la flatterie perpétuelle de l'allusion au Roi-Soleil. Louis est le vainqueur de l'Espagne et de l'Empire, le conquérant de la Franche-Comté, et son château favori grandit avec ses triomphes.

Un Versailles différent, qui se trouve déjà le troisième, est l'œuvre de Mansart. Mansart doit céder à Le Vau la première place dans nos souvenirs, puisque sa direction ne commence qu'en 1678 ; mais il va attacher son nom à la ville nouvelle par la masse énorme de constructions qu'il y élèvera en peu d'années. Il dresse d'abord la Grande Galerie et ajoute, au midi du Château, la première des deux longues ailes nécessaires aux logements de la Cour. C'est que les destins de la dernière née des



LE CHATEAU APRÈS LES PREMIERS TRAVAUX DE LE VAU.

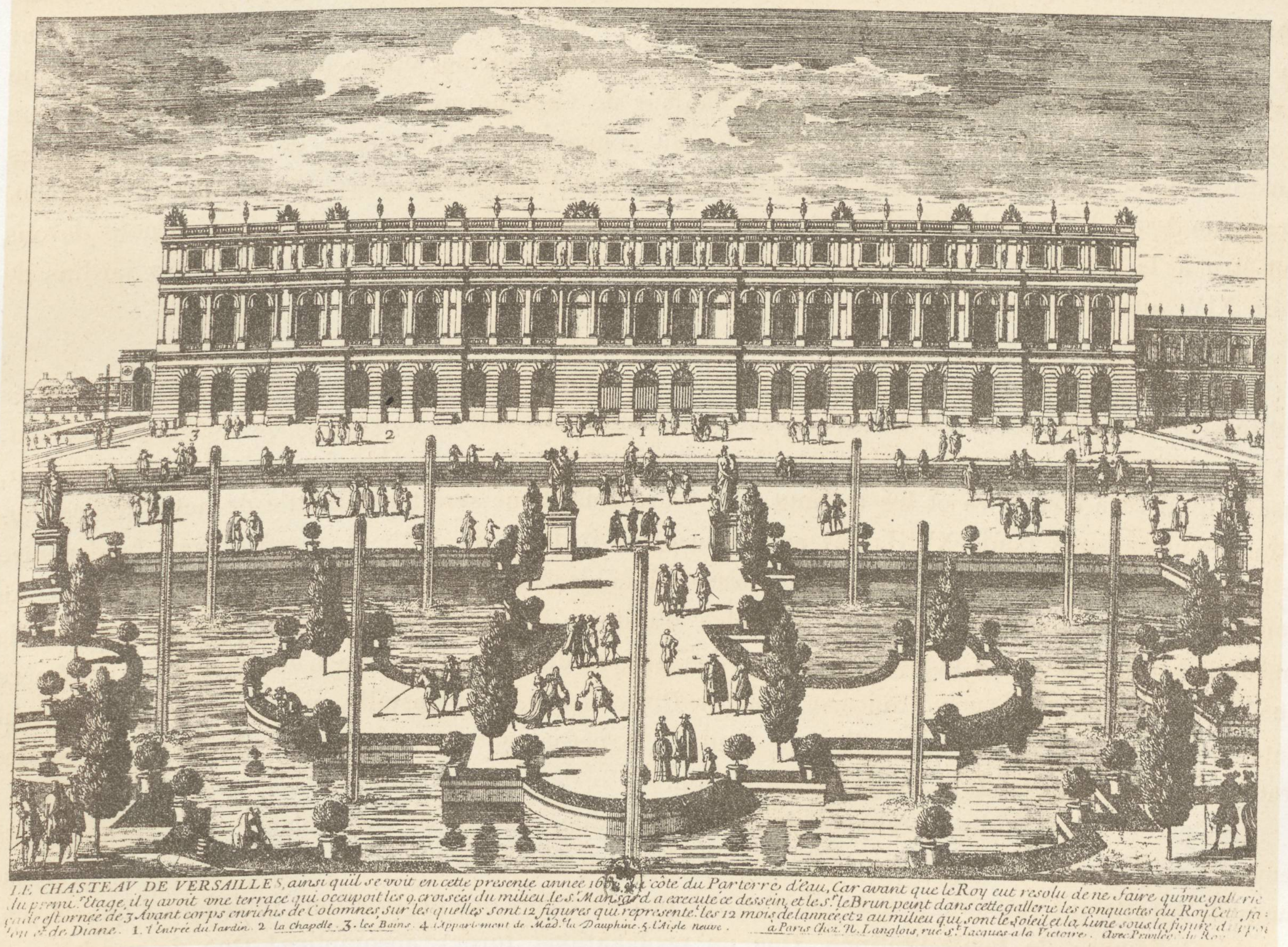
ESTAMPE DE PÉRELLE.

maisons royales l'appellent maintenant à un rôle que ce petit château de plaisirs n'attendait point. Le Roi, de plus en plus attaché à son œuvre, a voulu en faire le centre de son pouvoir et le lieu où l'Europe devra admirer les éblouissants rayons de l'astre dans tout son éclat. L'installation de la Cour et du Gouvernement, en 1682, donne la principale date de l'histoire de Versailles. Le plan de Mansart est alors adopté dans ses parties essentielles, bien qu'il ne doive point se réaliser tout de suite. Après la Grande et la Petite Écurie, se bâtissent le Grand Commun, l'aile du Nord, la nouvelle Orangerie, qui amène le remaniement de toute une partie des jardins. La reconstruction de Trianon appartient encore à Mansart, ainsi que la Chapelle définitive. La Chapelle est l'ouvrage dernier du règne déclinant, qui semble vouloir clore par un hommage à Dieu cette série inouïe de travaux consacrés à l'apothéose d'un homme.

Ce majestueux décor du grand règne n'a donc pas été fait en une fois, tel que nous l'admirons dans sa solitude mélancolique. Les Versailles divers, que nous révèlent les estampes et les vieux tableaux oubliés, sont comme les ébauches et les essais de l'œuvre définitive, qui correspondent aux progrès de la grandeur royale. Chaque partie du Château et des jardins a été détruite à son heure, mais pour se relever

plus belle, suivant un rêve toujours plus ambitieux du maître. C'est la restitution de ces anciens états disparus qui fait la véritable histoire du Versailles royal.

Cette histoire est semblable à celle d'un organisme vivant qui croît et qui se développe suivant des besoins grandissants, en se modifiant continuellement, afin de s'adapter aux circonstances nouvelles. Rien n'est plus aisé, pour s'en rendre compte, que de comparer entre eux les plans successifs du Château et de ses abords pendant le règne de Louis XIV. On voit les espaces s'élargir, les constructions se multiplier et les proportions de tout ce qui disparaît tripler et quadrupler lorsqu'on le remplace. Chaque période politique laisse sa trace particulière dans un important changement d'ensemble. Si, après le Grand Roi, les lignes extérieures semblent arrêtées, la vie n'en



LE CHATEAU APRÈS LES PREMIERS TRAVAUX DE MANSART.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

persiste pas moins à faire son œuvre, et la royauté du dix-huitième siècle accommode à ses habitudes et à la diminution de son prestige les intérieurs d'un palais qui, vers la fin, ne semble plus à sa mesure.

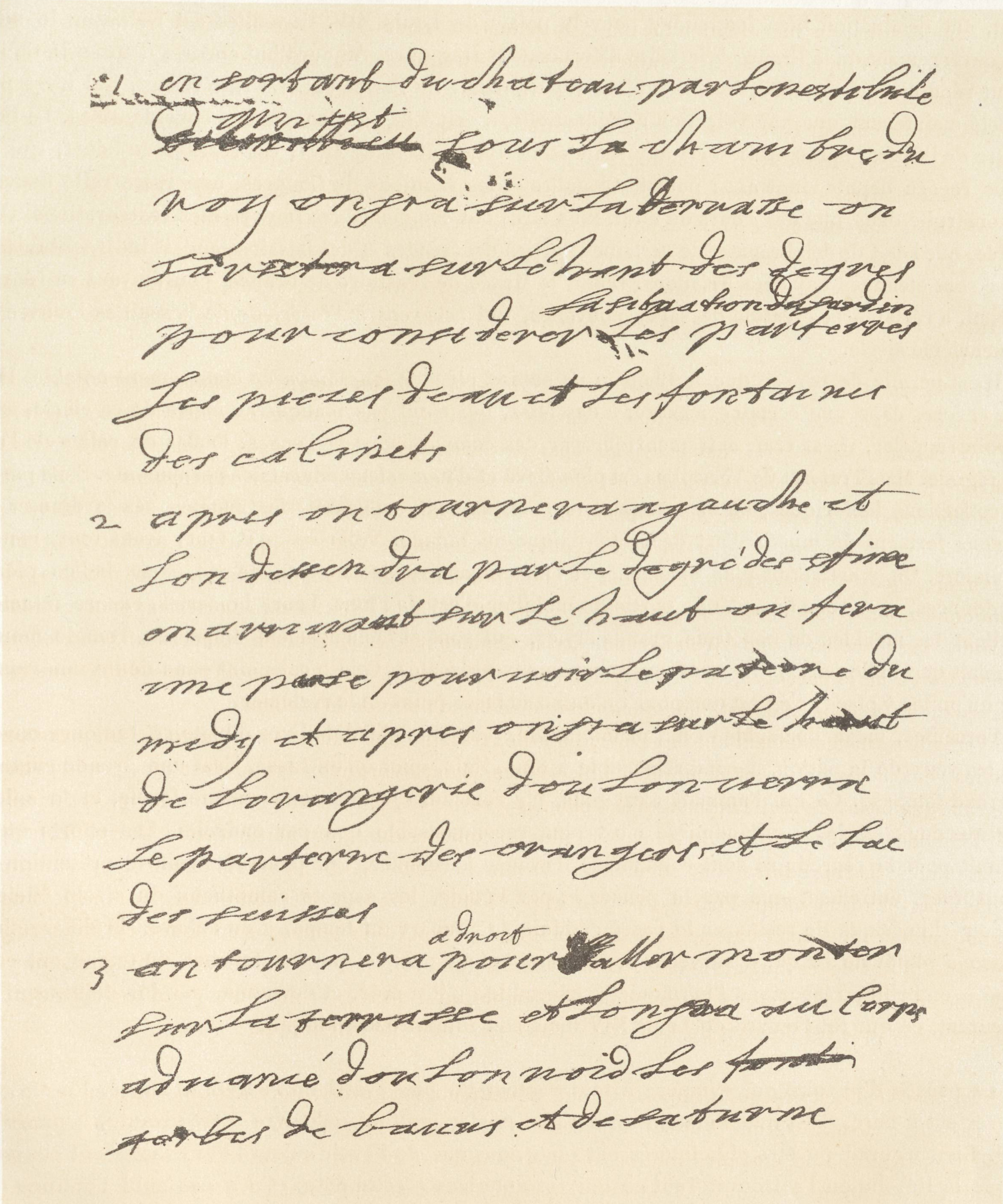
Peut-on dire que le dix-huitième siècle a créé un quatrième Versailles ? Ce serait excessif, s'il ne s'agit que de la construction ; c'est nécessaire, si l'on songe aux énormes renouvellements intérieurs qui se sont produits dans le Château. Louis XV a fait faire le Salon d'Hercule, qui apporte ici le nom d'un excellent architecte, Robert de Cotte ; à la fin du règne, s'élève la grande Salle de l'Opéra, un des meilleurs travaux de Gabriel. En revanche, le Roi a détruit, pour ses commodités personnelles, la Petite Galerie, l'Escalier des Ambassadeurs, changé et compliqué l'ancien appartement privé de Louis XIV, modifié tout le reste des appartements de la Famille royale et de la Cour. Cette transformation si radicale de Versailles au dix-huitième siècle n'a pas été l'œuvre de quelques années ; les principaux

épisodes en jalonnent le long règne de Louis XV et un peu aussi celui de Louis XVI. Il faut bien que nous donnions une place étendue à ces observations, puisque l'état intérieur du Château, tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, n'est aucunement celui de Louis XIV : si les pièces de représentation sont pour la plupart du dix-septième siècle, tout le reste est seulement du dix-huitième.

Il n'a pas tenu à Louis XV que la construction même de Louis XIV ne fût détruite dans toute la partie centrale du côté des cours. Les architectes souffraient depuis longtemps du manque d'équilibre entre le petit château de briques si élégant, si discret, et les grandioses et royales façades du parc. Mansart n'avait-il pas déjà proposé de masquer au moins l'entrée par des colonnades ? On adopta au dix-huitième siècle un projet de reconstruction générale, qui fut nécessairement dans le style gréco-romain, alors à la mode. Le commencement d'exécution de ce projet a produit la fâcheuse aile Gabriel. Le grand artiste, dont le nom y demeure joint, venait d'être mieux inspiré en dessinant pour son maître l'exquise maison du Petit Trianon. Pour Versailles même, on ne jugera équitablement son œuvre que par ses dessins d'ensemble, et la laideur de l'unique morceau exécuté tient surtout à son incohérence. Dans le parc, replanté tout entier au commencement du règne de Louis XVI, d'autres transformations étaient projetées, et plus d'un vieux bosquet semblait menacé. Comme pour le Château, le manque de fonds empêcha l'évolution du goût de produire ses destructions ordinaires, et nous devons peut-être à la Révolution et au transfert du gouvernement à Paris la conservation des jardins de Louis XIV, aussi bien que celle des parties les plus anciennes du Château.

A partir de la disparition de la Monarchie, qui en faisait un centre de production d'art, Versailles n'offre plus le même attrait. Il ne serait pas, cependant, sans intérêt de voir de quelle façon Napoléon, qui habita quelquefois Trianon, s'est plu à envisager le domaine le plus fameux du régime ancien, l'usage qu'il rêva d'en faire et les travaux qu'il y ordonna. Il ne serait pas inutile de noter les restaurations tentées sous Louis XVIII, qui avait pensé un instant, en 1815, à revenir dans la demeure où le comte de Provence avait vécu sa jeunesse. Il faudrait se rendre compte de l'état des lieux, au moment où le roi Louis-Philippe conçut l'idée d'utiliser le palais définitivement abandonné, en le consacrant, sous forme de musée, « à toutes les gloires de la France ». Ce n'était plus cet éphémère musée de peinture de l'école française, que le Directoire y avait installé, mais une collection tout historique, amassée aux frais du Roi et destinée à présenter aux générations à venir l'image des grands faits et des grands hommes de la nation.

Les erreurs inévitables commises dans la réalisation d'un aussi vaste plan de musée ont relativement peu d'importance, puisque la fin du siècle essaie de les rectifier et cherche à donner sa valeur complète à cette intéressante pensée. Il n'en est pas de même des destructions intérieures qui accompagnèrent l'œuvre de Louis-Philippe. Que de profanations furent accomplies ! Que de vandalismes inutiles, que de sacrifices inintelligents de l'art ancien à des appropriations parfois malheureuses ! D'admirables pièces d'art décoratif, éparses dans les appartements supprimés, furent mutilées sans scrupule et dispersées avec insouciance, comme l'avait été, pendant les ventes révolutionnaires, le somptueux mobilier du Château. Cette irréparable perte est chaque jour sentie avec plus de force, à mesure que grandissent le respect et l'amour des arts du passé. On est porté à être sévère pour Louis-Philippe, de qui ce fut l'œuvre personnelle, et c'est à peine une excuse pour lui d'avoir partagé le goût à peu près général de son temps. Il n'a fait cependant que mettre en pratique le dédain que le plus grand nombre professait alors pour cet art du dix-huitième siècle, dont les appartements de Versailles étaient remplis. Pour être juste envers tout le monde, il faut réfléchir que ce grand château inhabité, où la royauté du droit nouveau ne pouvait songer à paraître, allait être voué, dans un siècle utilitaire, à des usages destructeurs et peut-être déshonorants. Si Louis-Philippe a fait à Versailles un mal à jamais déplorable, il l'a sauvé sûrement de malheurs pires ; il en a assuré la conservation au pays, de la seule façon qui en fût digne, par la noble et immuable fonction de musée national.



1. en sortant du chateau par le vestibule
~~de la cour de marbre~~ sous la chambre du
roy on ira sur la terrasse on
sarrestera sur le haut des degres
pour considerer la situation du jardin les parterres
les pieces deau et les fontaines
des cabinets
2 apres on tournera a gauche et
lon descendra par le degre des sfinx
en arrivant sur le haut on fera
une pose pour voir le parterre du
midy et apres on ira sur le haut
de lorangerie dou lon verra
le parterre des orangers et le lac
des suisses
3 on tournera a droit pour aller monter
sur la terrasse et lon ira au corps
avancé dou lon voit les ~~fonta~~
bacins de baccus et de saturne

AUTOGRAPHE DE LOUIS XIV :
« MANIÈRE DE MONTRER LES JARDINS DE VERSAILLES. »

Une époque plus voisine de nous a donné à certaines parties du Château, que le Musée n'occupe point, une destination bien inattendue pour le palais de Louis XIV. Versailles est redevenu le siège du gouvernement de la France à la suite d'événements tragiques. Aujourd'hui encore, d'après la Constitution républicaine de 1875, le Château est réputé palais du Parlement. Ce rôle récent, qui n'est plus rappelé maintenant que par l'élection présidentielle, a exigé des aménagements considérables. Le beau théâtre de l'Opéra, après avoir servi aux séances de l'Assemblée de 1871, est réservé au Sénat, qui n'y a plus reparu depuis vingt ans ; pour la Chambre et les réunions du Congrès, une vaste salle neuve a été construite dans une des cours du midi. Plus tard, ont commencé les importantes restaurations d'ensemble, que l'état de délabrement de certaines parties des façades et des bassins rendait indispensables et qui se sont étendues aux deux Trianons. Enfin, le Musée de l'histoire de France, poursuivant sa réorganisation, a réclamé la création de salles nouvelles, qui achèvent à l'intérieur de Versailles l'œuvre du dix-neuvième siècle.

Il est permis de penser que le Château ne subira plus de longtemps de changement notable. Il se prête encore, dans une certaine mesure, à des fêtes, qui n'ont pas manqué au cours de ce siècle, sans pouvoir rappeler, il est vrai, autrement que par des comparaisons fâcheuses, l'éclat de celles de l'ancien régime. Mais l'intérêt de Versailles est plus élevé et d'une valeur éducatrice permanente. Sans parler des collections historiques, où se groupent tant de précieux souvenirs, le Château, ses jardins et les Trianons forment un musée d'art décoratif unique au monde. Voilà ce qu'il faut, avant tout, mettre en lumière. On y arriverait plus aisément, si l'on pouvait rendre un peu de vie à ces belles pièces abandonnées, en y rétablissant une partie du mobilier d'art de l'État. Leurs boiseries, encore intactes, appellent les meubles de nos trois grands styles, qui sont si fâcheusement dispersés. Tout le monde reconnaît que nulle part ils ne se trouveraient mieux présentés. Cela n'est point sans doute une raison pour qu'on les y place ; c'en est une pour qu'on ne se lasse point de le réclamer.

Versailles, même démeublé et nu, même mutilé, reste un splendide livre d'histoire, toujours ouvert sous les yeux de la nation et compréhensible à tous. Mais, quoi qu'on fasse, c'est une grande ruine et un grand tombeau. Ce qui l'animait n'est plus, n'y reviendra jamais sous aucune forme, et la splendeur que deux siècles y ont admirée n'est plus reconnaissable que par endroits. Les efforts qu'on tenterait pour la reproduire sont condamnés d'avance à échouer. Qui pourrait avoir la prétention de reconstituer, autrement que par la pensée et par l'étude, les aspects somptueux du siècle ancien ? L'espoir chimérique de restaurer le passé conduit, la plupart du temps, à en achever la destruction. Jouissons plutôt de ce qui a survécu ; conservons à tout prix ce que les touches du temps ont contribué à embellir ; respectons l'harmonieux ensemble qu'il a créé, et devinons, par les débris qui en demeurent, ce que fut l'œuvre de Louis XIV dans son intégrité magnifique.

La pensée d'histoire qui s'impose à tout visiteur un peu averti doit servir à diriger les travaux qui restent à faire. C'est que Versailles a cessé d'exister, en tant qu'œuvre d'art vivante, à partir de 1789. Rien n'aurait pu être plus intéressant pour nous que de l'avoir aujourd'hui exactement conservé tel que la Révolution l'a trouvé. Tout ce qui est antérieur à cette date, et n'a pas subi l'outrage des restaurations, garde un charme particulier et demande un respect que les parties modernes ne méritent point. Celles-ci peuvent être reprises et rectifiées sans scrupule ; il faut hésiter longtemps avant de toucher à celles qu'un autre temps a conçues et qu'ont exécutées des mains expertes, dont les habitudes techniques sont perdues. Les artistes anciens se détruisaient les uns les autres par un droit que leur don de création leur conférait. Les boiseries de Verberckt remplaçant celles de Du Goulon jetées au grenier rappellent le sort des fresques de Piero dei Franceschi, dans les Chambres où Raphaël les a recouvertes sans pitié. Les ordres du maître qu'on servait étaient alors naturellement inspirés par le renouvellement continu du goût, et c'était grâce à des sacrifices, souvent bien cruels, que l'art cheminait sans se fixer en formules. Non seulement nous avons perdu ce droit de remplacer une œuvre

par une autre, mais nous ne devons même plus refaire celles qui ont disparu. Pouvons-nous, en effet, en présenter aux yeux exercés autre chose qu'une ressemblance imparfaite, dénuée de toute puissance d'évocation ? Les restaurations qui se sont succédé au cours de ce siècle dans les édifices historiques ont, sur bien des points, altéré le style des ouvrages des anciens, parce que la véritable règle y a manqué.

Si riche a été Versailles en tous les genres, que l'art s'y rencontre souvent dans sa fleur première et son originelle beauté. De tant de merveilles dont il a regorgé, un grand nombre a disparu entièrement; d'autres, où la main moderne a passé, n'ont plus qu'une valeur d'image et de souvenir ; mais beaucoup, par bonheur, demeurent sans que rien laisse penser qu'elles soient exposées à se détruire. Le Parterre d'eau, par exemple, avec les bronzes des Keller, fait un ensemble qui paraît impérissable. De tels morceaux, restés où la main des créateurs les a posés, ne sont point rares à Versailles. On les reconnaît promptement et on les salue entre les autres, comme les témoins fidèles et vénérables du passé. Ils honoreront la France des deux derniers siècles, tant qu'il y aura des artistes à les visiter, tant que les esprits réfléchis aimeront à parcourir les lieux où les attendent les figures ressuscitées de l'histoire.

LIVRE PREMIER

LA CRÉATION DE VERSAILLES

CHAPITRE PREMIER

VERSAILLES SOUS LOUIS XIII

Au mois de juillet 1589, Henri de Bourbon, roi de Navarre, marchant sur Paris révolté, pour l'assiéger d'accord avec le roi de France, son cousin, coucha deux nuits dans l'habitation féodale de Versailles, chez le maréchal de Retz, Albert de Gondi. Il fut de là à Saint-Germain-en-Laye et, quelques jours après, à Saint-Cloud, où l'assassinat de Henri III fit de lui Henri IV, roi de France[1]. Plus tard, Henri IV, aussi grand chasseur que le furent ses descendants, vint plus d'une fois courre le cerf dans les bois de Versailles et même, le 13 janvier 1609, il y fut traité à dîner par Henri de Gondi, évêque de Paris[2]. Ce sont les premières fois que paraît le nom de Versailles dans l'histoire des Bourbons, où il doit briller de tant d'éclat.

Les destinées de Versailles moderne commencent seulement avec Louis XIII. C'est le fils du Béarnais qui construit, sur la modeste éminence que Louis XIV agrandira, la première maison royale, de laquelle nous savons, en réalité, bien peu de chose et moins encore qu'on ne l'a cru. Le récit de ces origines est l'introduction naturelle à notre sujet. Il est resté jusqu'à présent encombré de légendes, parfois absurdes, qui provenaient d'imaginations aventureuses ou de documents mal interprétés. On les entend répéter sans cesse par une tradition docile. J'essaierai de les faire oublier en reconstituant cette époque incertaine sur les seuls témoignages contemporains et en réduisant au strict nécessaire l'induction permise.

Depuis le milieu du quinzième siècle, où s'était éteinte l'ancienne famille qui avait porté quatre cents ans le nom de Versailles[3], cette terre était une propriété flottante, qui avait passé par achat en diverses mains. A l'époque de la Saint-Barthélemy, elle appartenait à l'ancien secrétaire des finances de Charles IX, Martial de Loménie de Brienne. « En ce temps, la bonne dame Catherine, en faveur de son mignon de Retz, qui voulait avoir la terre de Versailles, fit étrangler aux prisons Loménie, auquel ladite terre appartenait[4]. » Le Florentin en traita commodément, l'année suivante, avec les tuteur et curateur des enfants mineurs de Martial de Loménie; la terre avait quelque étendue, avec son annexe de



CARTE DES ENVIRONS DE PARIS, PAR JEAN BOISSEAU.

la Grange-Lessart, car le favori de Catherine de Médicis dut, pour l'obtenir, débourser une somme de 35 000 livres. La seigneurie entra ainsi, en 1573, dans la maison de Gondi, dont elle arrondit les terres déjà très nombreuses dans la contrée, et elle était la propriété du premier des archevêques de Paris, Jean-François de Gondi, qui fut oncle du cardinal de Retz, quand Louis XIII en fit l'acquisition pour le domaine royal.

Le château féodal dressait alors ses tourelles au midi d'une butte assez étroite, dominant un pays d'étangs et de forêts, qui n'a pas entièrement perdu son ancien caractère. Au pied de la demeure seigneuriale qu'on n'habitait plus, s'élevait un village d'une certaine importance, puisqu'il y résidait un bailli, c'est-à-dire un magistrat chargé de rendre la justice au nom du seigneur. On dénommait ce bourg

« Versailles-au-Val-de-Galie », du nom du principal des rûs ou ruisseaux, qui couraient dans les parties basses du pays. On y voyait un prieuré, qui remontait sans doute au onzième siècle, une église dédiée à saint Julien de Brioude, une ou plusieurs hôtelleries[1]. Un moulin à vent tournait sur la butte, en face d'une autre hauteur nommée Montboron. On les voit marquées, avec une importance égale, dans la plus ancienne carte des environs de Paris où soit en évidence le nom de Versailles, celle de l'enlumineur royal Jean Boisseau, qui peut dater de la dernière année du règne de Louis XIII[2]. Cette rare estampe est assez peu exacte, mais elle indique très bien la nature marécageuse de la contrée. Celle-ci était loin d'être déserte. Autour du village, que les prédilections de Louis XIII allaient faire connaître, bien d'autres villages et châteaux peuplaient le Val-de-Galie : d'un côté, Montreuil, le bourg le plus important du voisinage, où les Célestins de Paris avaient droit de haute et basse justice et où se trouvait une maladrerie, les hameaux de Chaville et de Viroflay, et le château de Porchéfontaine, qui avait été jadis la clef du vallon ; du côté opposé, les villages de Trianon, Fontenay-le-Fleuri, Choisy-aux-Bœufs, le bourg de Villepreux et, sur la lisière de la forêt de Marly, les châteaux de Noisy, de Bailly, de Rocquencourt ; puis, à moindre distance, les hameaux de Saint-Antoine-du-Buisson, du Chesnay, de Glatigny et la tour de Clagny, auprès du large étang que longeait le chemin de Saint-Germain. Les bois les plus voisins occupaient les coteaux du midi, dominés par les hôtels de Satory et de Lessart. Versailles, dans le pays, était surtout un rendez-vous de chasseurs ou une halte pour les rouliers, qui conduisaient à Paris les bœufs de Normandie par un ancien chemin dit Chemin-aux-Bœufs[3]. Rien n'aurait pu laisser prévoir qu'en cette humble bourgade, qui n'était même point sur une des grandes routes du royaume, le petit-fils de Henri IV viendrait fixer sa résidence en y établissant la cour et le gouvernement de la France.

Le duc de Saint-Simon, dans un passage célèbre où il met comme toujours quelque exagération et son goût pour l'antithèse, parle du château de Louis XIII en des termes dont il faut cependant retenir le peu d'importance de l'habitation. Il dit qu'on voit, de son temps, « une ville entière où il n'y avait qu'un très misérable cabaret, un moulin à vent, et ce *petit château de cartes* que Louis XIII y avait fait pour n'y plus coucher sur la paille, qui n'était que la contenance étroite et basse autour de la cour de Marbre, qui en faisait la cour, et dont le bâtiment du fond n'avait que deux courtes et petites ailes. Mon père l'a vu et y a couché maintes fois ». Saint-Simon, dont le père avait servi Louis XIII et que tous les actes de ce prince intéressaient passionnément, a dû donner ici une appréciation assez exacte. Une toute semblable est portée par le marquis de Sourches, qui mentionne en ses *Mémoires* le Versailles de Louis XIII, comme un *petit château de gentilhomme*. On trouve enfin la confirmation de l'une et de l'autre dans le témoignage tout à fait contemporain du maréchal de Bassompierre. Au cours d'une harangue prononcée devant l'Assemblée des notables de 1627, après avoir constaté la suspension générale des bâtiments royaux qui demeurent inachevés, Bassompierre remarque que l'inclination de son maître « n'est point portée à bâtir et que les finances de la France ne seront pas épuisées par ses somptueux édifices, si ce n'est que l'on lui veuille reprocher le *chétif château de Versailles*, de la construction duquel un simple gentilhomme ne voudrait pas prendre vanité[4]. » N'est-ce pas là l'équivalent rigoureux du mot de Sourches ou du « petit château de cartes » de Saint-Simon ? Il y a loin de ces indications à la belle résidence seigneuriale qu'on décrit toujours si complaisamment, d'après des renseignements postérieurs de quarante ans et qui se rapportent tous au premier Versailles de Louis XIV.

Louis XIII avait pris goût, pour des raisons de chasseur, aux environs boisés de Versailles, qu'il atteignait assez souvent de Saint-Germain, alors le séjour le plus ordinaire des rois hors de Paris. C'est du côté de Versailles qu'il avait fait sa première chasse, à l'âge de six ans, ce qui était naturellement un des plus agréables souvenirs de son enfance[5]. Ce souvenir remonte à 1607 ; dix-sept ans plus tard, au commencement de 1624, le Roi prend fantaisie d'avoir à Versailles un rendez-vous de chasse commode, où il lui soit possible de passer la nuit. Son architecte s'étant mis à la besogne, le Roi vient, dès le mois



LOUIS XIII A LA CHASSE. ESTAMPE DE JÉRÉMIE FALCK.

de mars, voir les travaux tout en chassant, jusqu'à trois fois dans la même semaine ; il couche même à Versailles, le 9, soit au château des Gondi, soit dans une partie déjà habitable de la construction nouvelle. Il y passe toute une semaine à la fin de juin, allant à la messe au prieuré, courant le cerf et le renard, donnant la curée à ses chiens et faisant faire l'exercice à ses mousquetaires. Il y retourne coucher le 2 août, s'amusant à voir des ameublements, que le premier gentilhomme de la Chambre a fait acheter, et jusqu'à de la batterie de cuisine ; mais comme il est venu pour son plaisir favori, il dort tout vêtu dans son lit et, dès trois heures du matin, se jette dans les bois avec son limier pour détourner le cerf, qu'il va courre ensuite dans la forêt de Marly. Le journal du médecin Héroard est plein d'indications de ce genre, qui marquent la place de plus en plus grande que prend Versailles dans la vie du jeune roi. En novembre 1626, il nous y montre la Cour pour la première fois, laissant ainsi penser que la maison est bien finie : « Le Roi fit un excellent festin aux reines et princesses, où il porta le premier plat, puis s'assit auprès de la Reine. Il y fit garder un ordre merveilleux, puis leur donna le plaisir de la chasse[1]. » Désormais Versailles appartient à l'histoire de la Cour et, quand le journal du médecin cesse, c'est la gazette de Renaudot, la future *Gazette de France*, qui nous renseigne sur les séjours de Louis XIII et les petites fêtes qu'il y donne.

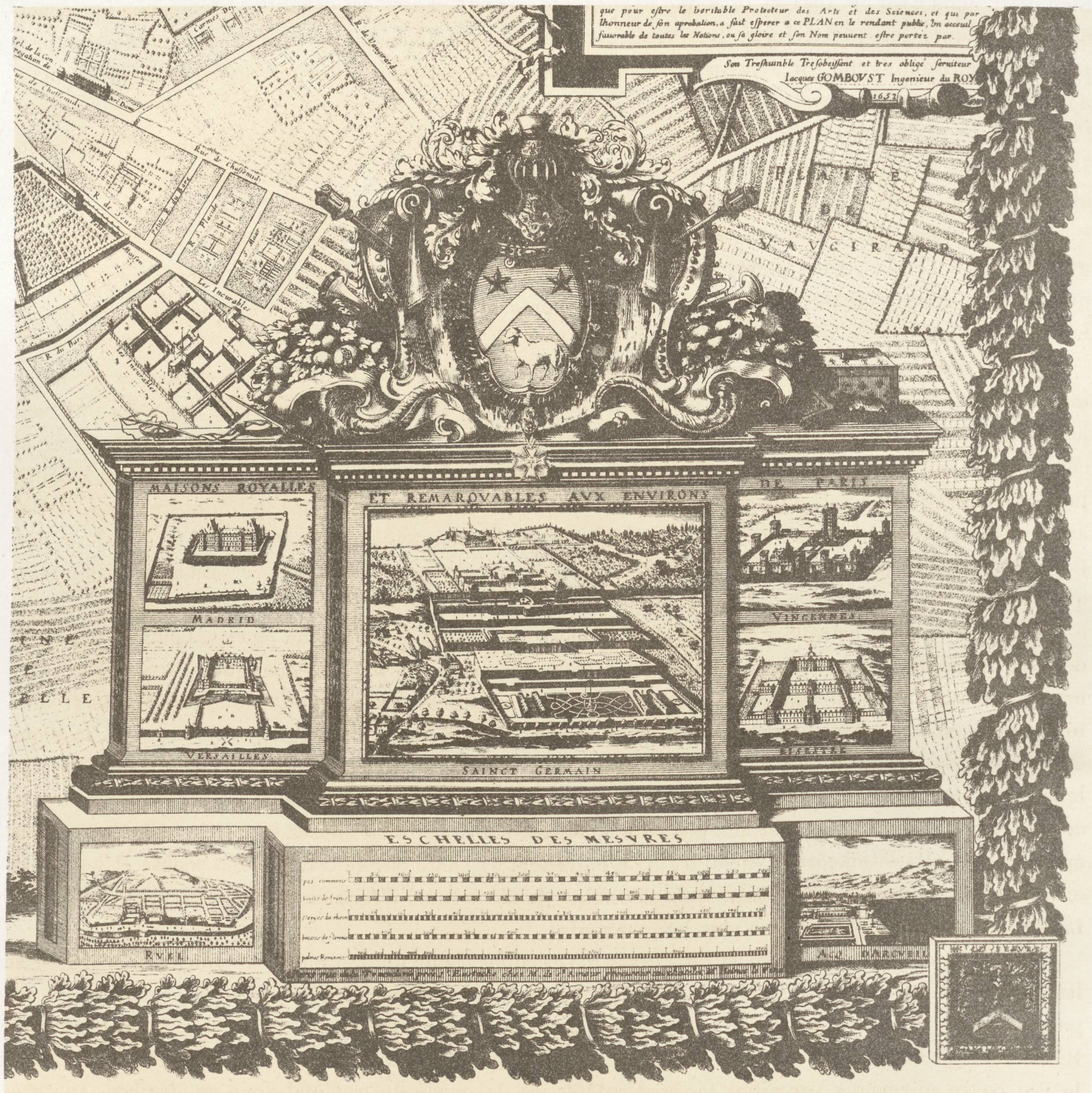
Dès ce moment, le Roi a un « plant » autour de son rendez-vous de chasse, c'est-à-dire un emplacement où il a planté de jeunes arbres. Il a acquis un certain terrain, en 1624, des héritiers d'un auditeur de la Cour des Comptes nommé Lebrun. Ce terrain, qui sera payé 16 000 livres en 1632, forme 167 arpents de prés et pâtures ; c'est là qu'on a construit et créé, autour de la construction, un jardin et un parc encore

bien petit. Mais c'est en 1631 et 1632 que le véritable parc de chasse est constitué par un nombre considérable d'acquisitions de terrain[1]. Le terroir de Versailles est divisé alors entre beaucoup de petits propriétaires, puisque Louis XIII, en ces deux années, ne passe pas moins de vingt-six contrats de vente ou d'échange, dont quelques-uns portent sur un arpent ou un demi-arpent. Le principal achat est celui de l'ancienne terre du château de Versailles, que lui cède, le 8 avril 1632, l'illustrissime et révérendissime Jean-François de Gondi, archevêque de Paris, au prix de 66 000 livres. L'habitation féodale, qui est située au sud-est de la maison nouvelle de Sa Majesté, fait partie de l'acte de vente[2]. Elle est désignée comme « un viel chasteau en ruines »; avec ses deux tourelles sur le portail, son colombier, sa bergerie, sa grange et ses étables, c'est plutôt une ferme qu'un château, et ses dépendances comportent plus de quatre cents arpents de terres labourables, vignes, prés, bois, taillis, etc., comprise la grande ferme de la Grange-Lessart.

Le Roi acquiert en même temps la « seigneurie de Versailles », et le bourg déjà existant y gagne en importance. Le 25 mai 1632, en présence du curé et de plusieurs habitants, on arrache le poteau « où sont les armes du sieur archevêque de Paris, ci-devant seigneur dudit Versailles », et à l'orme du principal carrefour on affiche les armes de Sa Majesté. En conséquence, le simple bailli seigneurial devient « bailli, juge royal civil et criminel au bailliage royal de Versailles-au-Val-de-Galie pour le Roi notre sire », le Roi ayant résolu, sur le fait de ses nouvelles acquisitions, « d'y maintenir et conserver les officiers de la justice pour être désormais royaux[3] ». C'est le premier de ces agrandissements de Versailles, dont l'histoire que j'écris a pour but principal d'expliquer la succession.

Cette année 1632 marque à d'autres égards dans notre récit. Au mois de février, Louis XIII revient de Metz à grandes journées et se rend directement à Versailles, où il passe deux jours. Il y séjourne en mars et en avril; le 20 novembre, il retourne de Toulouse, après l'exécution de Montmorency, et se rend tout droit « en son agréable maison de Versailles », où il arrive avec ses quatre cents dragons, la pique à la main. « Le lendemain, le maréchal de Créqui vint saluer le Roi, qui vint coucher à Saint-Germain le 23, pour ce que le lieu de Versailles ne suffisait pas à recevoir le grand nombre de personnes de toutes conditions se venant prosterner aux pieds de Sa Majesté et se conjouir de ses victoires. » Quelques jours après, Louis XIII est encore à Versailles, « y entretient sa santé par le travail de la chasse et les autres exercices des princes », et y reçoit, le 14 décembre, la reine Anne d'Autriche, qui l'a accompagné dans le Languedoc et en revient par une plus longue route[4].

Tout l'hiver qui suit, le Roi va sans cesse à Versailles, pour une ou plusieurs journées, et il y passe les jours gras. Désormais le nouveau domaine figure à chaque instant parmi les déplacements que les gazettes font connaître au public[5]. Souvent Louis XIII, en s'y rendant, s'arrête à Rueil pour voir Richelieu, qui va le trouver à son tour aussi commodément à Versailles qu'à Saint-Germain. En avril, le Roi passe en revue à Versailles les cent soldats de la garde du cardinal-duc; en octobre, après sa réconciliation avec son frère Gaston, il y reçoit la visite du ministre, et la journée royale se partage entre le conseil et l'exercice des mousquetaires. Mais c'est toujours la chasse qui motive les séjours de Versailles, et ils ont lieu alors en moyenne une dizaine de fois par an. « La Reine vint hier ici, écrit-on de Versailles à la *Gazette* le 13 avril 1635, accompagnée de la duchesse de Montbazon et de ses filles. Monsieur y est aussi arrivé de Paris en même temps. Sa Majesté est allée au-devant de la Reine et, *après lui avoir fait voir la maison*, lui a fait une très belle collation et aux dames de sa suite, près desquelles il y avait des gentilshommes ordonnés de sa part pour les servir. Après cette collation, la Reine et toutes les dames sont allées à cheval *dans le parc* voir chasser le renard aux chiens du Roi, qui ont fort bien chassé, et comme ce divertissement n'était que pour la Reine et les dames, il n'y avait aussi qu'elles à cheval; le Roi, Monsieur et tous les seigneurs étaient à pied près d'elles. Cette chasse finie, Leurs Majestés ont pris la route de Saint-Germain et, ayant eu le plaisir de voir prendre cinq ou six lièvres aux lévriers, un sanglier heureusement rencontré et pris sur le chemin contribua à leur divertissement. Puis, le Roi ayant accompagné la Reine jusqu'à Marly, village à une lieue de Saint-



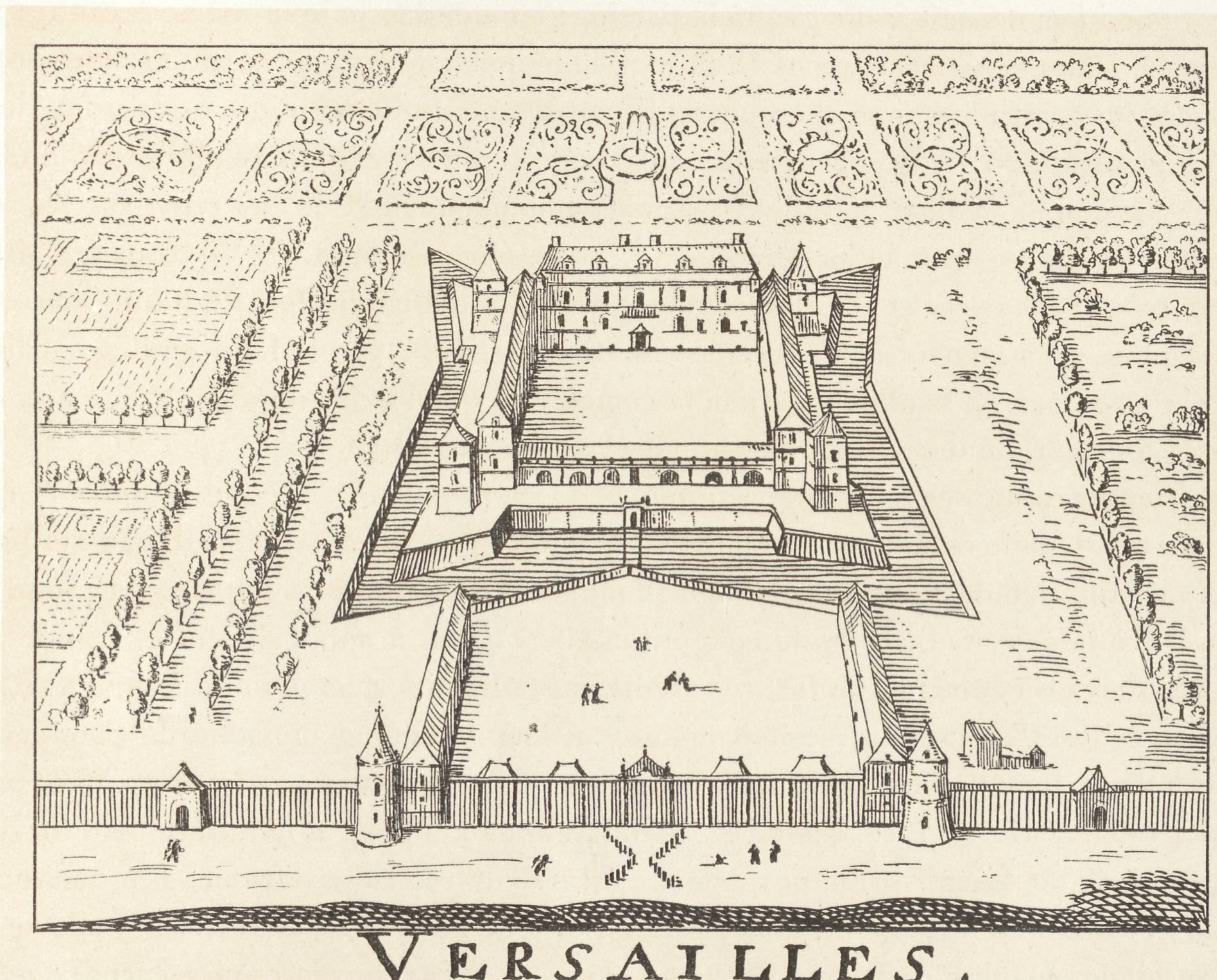
MAISONS ROYALES DES ENVIRONS DE PARIS, EN 1652.

ORNEMENTS DU PLAN DE GOMBOUST.

Germain, s'est retiré en ce lieu, d'où Sa Majesté part aujourd'hui pour s'en retourner coucher à Saint-Germain. »

Les chastes amours de Louis XIII se rattachent par quelques anecdotes à sa maison de Versailles. En 1637, au plus fort de sa passion pour Mademoiselle de la Fayette, il la supplia, dit Madame de Motteville, de venir demeurer à Versailles « pour y vivre sous ses ordres et y être toute à lui ». La proposition acheva d'effrayer la jeune fille et la décida à entrer en religion, malgré sa tendresse pour le Roi. C'est à Versailles que celui-ci alla cacher son chagrin; quand son carrosse quitta Saint-Germain, Mademoiselle de la Fayette lui fit derrière une vitre l'adieu de ses larmes. La *Gazette* en dit assez long en ces quelques mots officiels : « Le 19 mai, le Roi partit de Saint-Germain et fut coucher à Versailles. Le même jour, la demoiselle de la Fayette, l'une des filles d'honneur de la Reine, s'est rendue religieuse dans le monastère des filles de la Visitation et a été grandement regrettée du Roi, de la Reine et de toute

la Cour [1]. » Le 21, le cardinal-duc fut voir le Roi à Versailles. L'année suivante, s'était réveillée la passion de Louis XIII pour Marie de Hautefort; il lui offrit une collation à Versailles, le 27 mai : « Le Roi fit voir sa maison de Versailles à Mademoiselle [de Montpensier], suivie de Mademoiselle de Bourbon, de la princesse Marie, de Madame d'Hautefort, dame d'atours, et des filles de la Reine, lesquelles à cheval en capelines, eurent le plaisir de la chasse du renard dans le parc de cette belle maison, à l'issue de laquelle le Roi leur donna une magnifique collation, où elles furent servies par tous les seigneurs qui se trouvaient lors près du Roi [2]. » On peut donc évoquer dans le petit château quelques-unes des belles galanteries que narre Madame de Motteville. C'était aussi, pour le recueillement



LE VERSAILLES DE LOUIS XIII (AGRANDISSEMENT DE LA VUE DE GOMBOUST).

qu'il s'y procurait quelquefois, la maison favorite de Louis XIII. « Elle était petite, pour n'y admettre que peu de gens et n'être point troublé dans le repos qu'il cherchait loin des importunités de la Cour et afin d'être plus libre dans l'exercice de ses chasses, lorsqu'il voulait s'y adonner. » L'attachement qu'il portait à Versailles était si grand, qu'il trouva le moyen de le mentionner dans son testament, pour l'un des services religieux qu'il institua; et, quelques jours avant sa mort, advenue à Saint-Germain le 14 mai 1643, il disait au P. Dinet, jésuite, son confesseur : « Si Dieu me rend la santé..., sitôt que je verrai mon Dauphin en état de monter à cheval et en âge de majorité, je le mettrai en ma place et je me retirerai à Versailles avec quatre de vos Pères, pour m'entretenir avec eux des choses divines et pour ne plus penser du tout qu'aux affaires de mon âme et de mon salut [3]. »

Nous ne connaissons rien des dispositions intérieures au temps de Louis XIII, sinon que son appartement était au premier étage et qu'il avait reçu de sa sœur, la duchesse de Savoie, pour mettre en son château, « quatre ameublements complets de velours à fond d'argent, l'un bleu, l'autre gris de ciel, le troisième vert et le quatrième nacarat [4] ». Bien peu des divisions actuelles dans le Château remontent à cette première époque, et le mur primitif n'est reconnaissable que grâce aux plans, en un petit nombre de points du rez-de-chaussée. Il serait impossible, par exemple, de localiser le récit de la fameuse « Journée des Dupes », premier fait historique important qui se soit passé à Versailles.

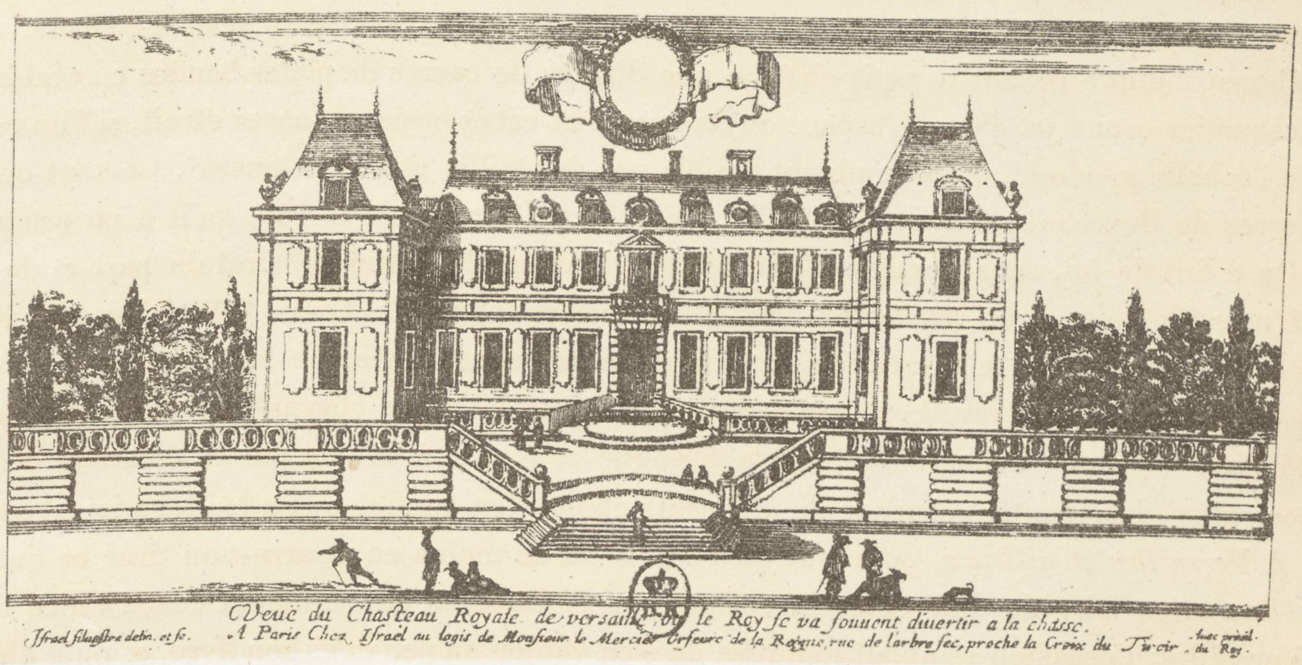
On sait comment Marie de Médicis, appuyée sur un parti nombreux ayant pour chef le garde des sceaux Michel de Marillac, avait compté satisfaire sa haine contre Richelieu en obtenant de Louis XIII le renvoi de son ministre. Elle avait déclaré à son fils qu'elle ne paraîtrait plus dans ses conseils, tant que le cardinal n'aurait point quitté la Cour, et personne à Paris ne doutait de sa victoire, quand le Roi partit pour « son plaisir de Versailles », le 10 novembre 1630. « Il n'avait encore mené en ce lieu pas un conseil, ayant fait bâtir cette petite maison pour se distraire entièrement des affaires [1]. » Voici, d'après les propres mémoires de Richelieu, ce qui se passa à Versailles : « Le garde des sceaux, qui, sur le bruit du grand éclat qu'avait fait la Reine et la créance qu'il avait que le cardinal eût obtenu son congé et s'en allait coucher à Pontoise, pensait avoir gagné la partie, s'en alla dès le jour même à Glatigny, proche de Versailles. Le soir, à son coucher, il reçut la désagréable nouvelle que le cardinal était auprès du Roi, qui non seulement lui avait fait bonne chère, mais l'avait logé en une chambre au-dessous de la sienne [2]; et, le matin, à son réveil, en reçut une qui lui fut d'autant plus fâcheuse qu'elle était plus éloignée de son espérance, qui fut que Sa Majesté lui envoya faire commandement de lui renvoyer les sceaux et lui donna des gardes pour s'assurer de sa personne [3]... » Le soir même, M. de Châteauneuf était mandé à Versailles, pour recevoir les sceaux et prêter serment entre les mains du Roi. La Reine mère était vaincue et Richelieu régnait sans contrôle. L'affermissement définitif du pouvoir du grand cardinal fut sans doute facilité par ce séjour de Versailles et par la commodité qui lui fut donnée, grâce aux communications secrètes du Château, de tout préparer librement avec son maître.

On aimerait trouver un souvenir topographique de cette journée. L'escalier dérobé, qui permit à Richelieu d'avoir accès dans le cabinet de Louis XIII, était-il l'escalier à vis qui débouche près de l'Œil-de-Bœuf et qu'une tradition déjà ancienne désigne comme « l'escalier de la Journée des Dupes » ? Rien, à vrai dire, ne porte à le penser. C'est gratuitement, en effet, qu'on a supposé que la chambre à coucher de Louis XIII se trouvait à l'endroit où fut très tardivement transportée celle de Louis XIV, c'est-à-dire dans l'emplacement de l'Œil-de-Bœuf; c'était même, au temps de Mademoiselle de Scudéry, une partie de l'appartement de la Reine. Mais l'escalier à vis, bien qu'il soit omis sur le premier plan du rez-de-chaussée gravé par Silvestre en 1667, existait cependant, sous Louis XIII, à l'intérieur d'un des pavillons d'angle, et le système de sa construction ne permet pas de le croire postérieur. Les amateurs de traditions sont donc en droit d'en faire monter les étroites marches de pierre par Richelieu et par ses contemporains. J'y fixerai, dans l'histoire de Louis XIV et de Louis XV, des souvenirs plus certains. C'est, en tout cas, le seul reste intact et par cela même précieux du Château primitif.

Nous avons deux représentations de Versailles avant les agrandissements de Louis XIV. L'une est une charmante vue d'Israël Silvestre, non remarquée jusqu'à présent et qui montre la façade principale sur le jardin [4]. Cette petite estampe, qui est de 1652, a la fidélité ordinaire des vues de Silvestre; c'est la première en date de l'admirable série que ce maître va consacrer à Versailles et, pour être aussi la plus modeste, ce n'est pas la moins intéressante. La légende indique que Versailles est encore considéré par le jeune Louis XIV comme un simple rendez-vous de chasse, pour lequel il partage le goût de son père. Le second document met sous nos yeux un autre aspect, celui de l'arrivée; c'est une petite vue cavalière, où les proportions sont fâcheusement agrandies et qui fait partie, avec celles d'autres maisons royales, de l'entourage du grand plan de Paris publié par Gomboust en 1652. Il est permis de penser que les deux graveurs font connaître la construction élevée par l'architecte de 1624; en tout cas, c'est sûrement le Château tel que l'a laissé Louis XIII. Ces documents ne confirment qu'à demi, pour ce qui regarde le corps du Château, ce qu'on pouvait conclure d'estampes plus récentes, déjà connues, et le second les contredit complètement pour les dépendances.

Le château de Louis XIII était formé d'un corps de logis, au fond d'une petite cour carrée, dont deux ailes de bâtiment faisaient les côtés et que fermait, du côté de l'arrivée, un portique à sept arcades. Quatre petits pavillons s'adjoignaient aux quatre angles du Château, dont les façades intérieures avaient

seulement de cinq à six fenêtres. La construction était toute de pierre et de brique, d'après l'usage ordinaire de l'époque, et des tables de pierre s'appliquaient, pour tout ornement, au milieu des surfaces de brique. Les toits étaient percés alternativement de mansardes et de lucarnes correspondant aux fenêtres; tout autour régnait, suivant un système de défense alors usité même pour les maisons de plaisance, un large fossé à fond de cuve, revêtu de briques et de pierres de taille et apparemment peu pourvu d'eau. Il était fortifié, sur les trois côtés du jardin, par une fausse-braye ou basse enceinte, bordée d'une balustrade et servant de terrasse de promenade[1]. Sur la façade dessinée par Israël Silvestre, un étroit petit balcon, n'ayant que la largeur de la porte, s'appliquait à la fenêtre centrale du premier étage;



LE VERSAILLES DE LOUIS XIII.

PREMIÈRE ESTAMPE D'ISRAEL SILVESTRE SUR VERSAILLES.

un pont formant perron donnait passage sur la fausse-braye, d'où un second perron de quelques marches descendait dans le jardin.

Il est aisé de voir, par les estampes postérieures de Pérelle et de Silvestre, que Louis XIV a fait très vite modifier les dispositions d'architecture de l'ancien château; la pose du grand balcon de fer qui entoure l'édifice, l'aménagement des combles, le remaniement même des ouvertures ont transformé tout l'aspect de la façade. Le côté de la cour a dû subir des changements analogues dès cette époque. Mais la grandeur de l'habitation est restée la même. Elle était fort restreinte, à en juger par l'aire de la cour intérieure, qui est exactement celle de la petite cour pavée de marbre sous Louis XIV. C'est encore, d'ailleurs, dans la cour de Marbre, dont deux côtés sur trois paraissent avoir conservé, sauf pour l'ornementation, l'aspect architectural primitif, qu'on peut se faire quelque idée de la construction Louis XIII, de l'élégante disposition de la brique et de la pierre, et de l'heureuse coloration qu'elles présentaient aux yeux.

Passons maintenant aux dépendances. D'après Gomboust, le fossé du côté de l'est était traversé d'un pont-levis communiquant avec une petite cour d'entrée à peu près carrée, fermée sur le devant par un mur ou par une grille et sur les côtés par deux étroits bâtiments de communs. Ces bâtiments ne sauraient être identifiés avec ceux qui ont existé plus tard dans une disposition analogue et qu'on voit sur les grandes estampes de Silvestre[2]. L'avant-cour constituée par les bâtiments de brique ordonnés par Louis XIV, et qui est devenue la cour Royale, fut beaucoup plus large que cette avant-cour primitive. Deux petites tours, flanquant le mur du côté de l'arrivée, achèvent de donner à la maison de plaisance de Louis XIII l'aspect défensif et guerrier qu'expliquent les habitudes du temps.

Que pouvons-nous supposer sur les jardins avoisinant le Château? Le premier tracé était dû à

Claude Mollet, qui était le jardinier chargé, en 1624, de « dessiner en tous les jardins de Sa Majesté », et qui avait précisément pour unique collaborateur dans cette fonction le père d'André Le Nôtre[1]. Mais il ne faut pas oublier qu'un autre jardinier de Louis XIII, Jacques Boyceau, a travaillé à Versailles. Boyceau, sieur de la Barauderie, qu'une des deux médailles faites de lui appelle « intendant des jardins du Roi », est l'auteur d'un des plus anciens traités théoriques de l'art des jardins, le *Traité du Jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, paru, après sa mort, en 1638. Parmi les gravures sur cuivre de cet ouvrage devenu fort rare, deux se rapportent à Versailles et sont des dessins de parterres[2]. On y juge très bien la manière de l'excellent artiste, qui dispose ces parterres en grandes « broderies », exécutées en buis taillés, en espaces sablés et en pelouses de couleur différente, et dont les dessins rappellent d'assez près ceux des recueils de broderies et de dentelles gravés à Venise au seizième siècle.

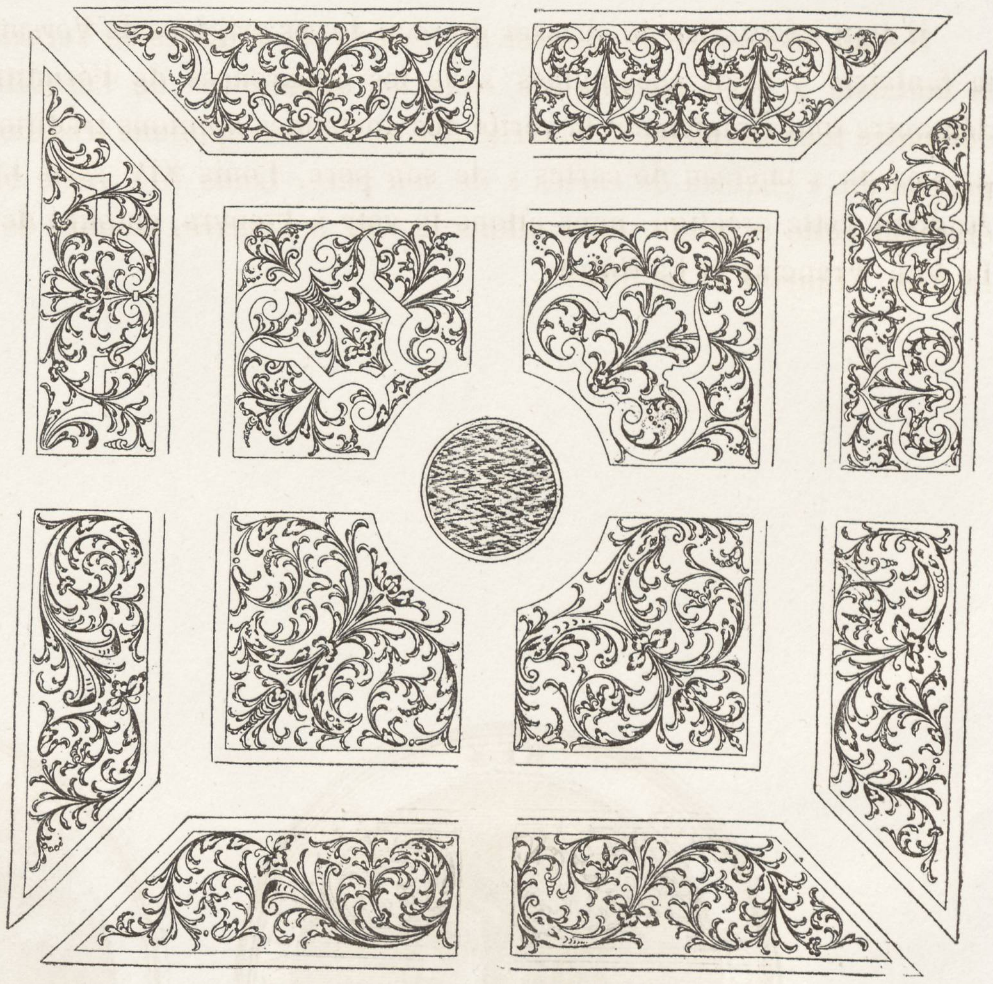
Gomboust indique devant le petit château une dizaine de carrés de plates-bandes en arabesques, au milieu desquelles est un jet d'eau. L'espace qu'ils occupent est assurément assez étroit, si l'on rectifie par la pensée l'échelle générale, et ils semblent limités par des taillis et des pelouses[3]. Ce sont évidemment les parterres de Boyceau ; mais on a exagéré d'une façon incroyable le rôle qu'il a pu remplir à Versailles. On a fait de lui, sans l'ombre d'une preuve, l'auteur du dessin général du parc et du tracé des dix-neuf massifs boisés que présentent les plus anciens plans de Louis XIV. Rien n'invite à faire honneur à Boyceau d'une telle création. Son livre même nous renseigne implicitement, en ne faisant mention expresse, comme travail exécuté à Versailles, que d'allées en charmille plantées par lui : « [La] diversité bien ordonnée donnera grâce à la besogne et plaisir à la vue par la diversité des verts qui feront les palissades, plantées chacune de différents plants ; les dessins qu'en baillons ici, et qu'avons fait planter *à Versailles et ailleurs*, pourront être suivis ou au moins en pourra-t-on tirer ce qui se pourra trouver bon et en faire de différentes inventions[4] ». Si Boyceau eût vraiment conçu l'idée d'un grand parc à Versailles, l'occasion semblait indiquée de s'en vanter un peu dans son livre, ce qu'il n'a point fait. Le premier Versailles n'ayant jamais été qu'une maison pour la chasse, c'est au seul point de vue de la chasse qu'avait été clos et disposé le parc de Louis XIII, et, si aucun contemporain ne fait d'allusion particulière aux jardins qui s'y trouvaient, c'est que ces jardins se réduisaient à assez peu de chose. Blondel, qui a été fort bien informé sur les origines de Versailles, se borne à dire : « Ce petit édifice était environné de bois, de plaines et d'étangs, dont la nature alors faisait seule les frais[5]. » En accordant à Jacques Boyceau l'honorable mention que son livre réclame pour lui, on voit qu'il ne mérite à aucun degré de retirer à Le Nôtre une part quelconque de sa gloire.

Les jardins de Versailles, sous Louis XIII, ne pouvaient avoir plus d'importance que n'en avait elle-même la maison de chasse, cette modeste gentilhommière dont parlent en termes presque semblables Bassompierre, Sourches et Saint-Simon. Il est aussi ridicule de placer à cette époque les premiers grands travaux hydrauliques du parc, que de mentionner la construction d'une ville qui aurait compté, à la mort du Roi, sept mille habitants ! Outre le prétendu tracé des bosquets, on décrit volontiers des annexes imaginaires du château[6]. Il n'y avait en réalité qu'un jeu de paume, comme dans toutes les maisons royales, pour le plaisir du Roi et de sa compagnie, et aussi un potager. Ce potager avait son emplacement, très visible sur la gravure de Gomboust, du côté du village et dépendait sans doute de l'ancienne propriété des Gondi[7]. Quant à l'orangerie, attribuée sans raison à l'architecte Le Mercier, une telle création, dès cette époque, serait absolument inexplicable. Celle que représentent les vues anciennes, et qui occupait une partie de l'emplacement du parterre du midi, n'est autre, comme on le verra plus loin, que la première orangerie de Louis XIV, construite par Le Vau.

Une question plus importante pour l'histoire de l'art reste à résoudre, à propos de ce premier château, dont le système général de construction se retrouve encore sur les côtés de la cour de Marbre, malgré les modifications successives qu'elle a subies. On l'attribue à Jacques Le Mercier, qui comptait, depuis 1618, au nombre des architectes employé aux bâtiments du Roi ; mais aucun des écrivains, qui

ont tant parlé de ses travaux à Versailles, ne paraît s'être demandé s'il était sûr qu'il y eût même travaillé. Leur assertion, qui n'a jamais été appuyée d'un seul témoignage, doit être considérée comme gratuite. L'origine en est, d'ailleurs, toute récente : c'est un littérateur de l'entourage du roi Louis-Philippe qui a été, sans y prendre garde, l'inventeur de cette légende[1]; il ne pouvait assurément se douter de la fortune qu'elle aurait par la suite.

Le nom de Jacques Le Mercier a été évidemment suggéré par sa notoriété postérieure et par le glorieux souvenir de ses travaux du Louvre. Le grand artiste, que Sauval appelait « le premier architecte de notre siècle », révèle par tous ses ouvrages, dont les plus importants furent le château de Richelieu et la Sorbonne, un goût directement formé à l'école des architectes d'Italie et tout différent de celui du premier Versailles. Notre charmant édifice est visiblement l'œuvre d'un maître plus fidèle aux habitudes nationales et plus voisin de la Renaissance française. Au reste, aucun témoignage du dix-septième siècle ne parle de Le Mercier, à propos de Versailles; au dix-huitième, Blondel le nomme seulement, avec Claude Perrault, comme un des architectes ayant fourni des dessins pour une grande chapelle au temps de Louis XIV; l'étude qu'il fait du projet attribué à Le Mercier éloigne toute idée de travaux antérieurs ou même d'une tradition quelconque à ce sujet[2]. Enfin, Sauval, le plus autorisé des historiens de l'art sous Louis XIV et qu'on peut considérer comme un contemporain de l'artiste, dans la notice très complète qu'il lui a consacrée, énumère longuement les églises, hôtels et châteaux où il a travaillé, sans faire à Versailles la moindre allusion[3]. Ce silence unanime des contemporains et du siècle suivant suffit à écarter Le Mercier, quel que soit le nombre de fois qu'il ait été nommé, depuis l'époque de Louis-Philippe.



PARTERRE DE VERSAILLES SOUS LOUIS XIII.
PLANCHE DU « TRAITÉ DU JARDINAGE » DE BOYCEAU.

Il n'y a, d'ailleurs, qu'un nom qui puisse être prononcé à propos de l'œuvre anonyme de la maison royale de 1624; c'est celui de l'« architecte général des Bâtiments du Roi », qui avait seul qualité pour donner les plans ou, tout au moins, les approuver et les faire siens. Or, ce titre est porté, de 1614 au 9 décembre 1626, date de sa mort, par un architecte illustre, Salomon de Brosse, le constructeur du Palais du Luxembourg, qui est, comme on le sait, un des meilleurs continuateurs de la tradition française et que l'érudition contemporaine a remis justement en honneur[4]. Il avait succédé, dans l'importante charge qu'il remplit auprès de Louis XIII, au second Jacques Androuet Du Cerceau, son oncle. L'évocation d'un tel maître n'a rien qui ne satisfasse déjà l'esprit, au point de vue de l'esthétique; il se trouve qu'il est mis, en ces termes, en tête d'un état d'appointements des officiers des Bâtiments du Roi, conservé précisément pour l'année 1624 : « A Salomon de Brosse..., sans aucun retranchement, attendu son mérite et le service actuel et ordinaire qu'il rend à Sadite Majesté, la somme de 2400 livres[5]. »

Un autre architecte, Clément Métezeau, paraît dans ce document sur le même rang que lui, ou du moins avec des gages égaux ; mais il semble que ce soit plutôt à titre d'ingénieur, fonctions où il servit Louis XIII si utilement au siège de La Rochelle, par la construction de la fameuse digue. Tous les autres architectes sont sous la dépendance de Salomon de Brosse, un peu dans les conditions où travailleront plus tard, sous Le Vau et sous Mansart, des artistes souvent remarquables dont l'œuvre disparaîtra dans celle de leur chef. On peut essayer sur l'un d'eux quelque hypothèse, sur Pierre Le Muet, par exemple, ou Jean Du Cerceau ; l'un ou l'autre, en effet, a pu collaborer aux ouvrages qui nous intéressent. Mais il est évident que le petit château a été élevé sous la direction de l'« architecte général » Salomon de Brosse, et c'est son souvenir qui doit fixer notre pensée.

Il était nécessaire de chasser du récit de ces origines de Versailles les erreurs et les exagérations que la fantaisie y avait accumulées sous les apparences de l'érudition. Dans l'ensemble, cette enquête démontre tout simplement la vérité des anciennes opinions traditionnelles. Quoi qu'on ait pu prétendre à propos du « château de cartes » de son père, Louis XIV reste bien le vrai créateur de Versailles ; en étudiant cette création, nous allons le voir à l'œuvre, entouré de ses glorieux collaborateurs, Colbert, Le Vau, Francine et Le Nôtre.



CHAPITRE DEUXIÈME

LES PREMIERS TRAVAUX DE LOUIS XIV

A la mort de Louis XIII, le petit château de Versailles était demeuré abandonné. C'était d'ailleurs une dépendance de Saint-Germain, et il n'y avait pas de « capitaine » particulier. La Fronde n'y laissa aucun souvenir. Quand le jeune Louis XIV, à douze ans, vint y chasser pour la première fois, il trouva intacte la maison favorite de son père. La *Gazette* note cette visite au 18 avril 1651 : « Le Roi étant allé prendre autour du château de Versailles le divertissement de la chasse, et le maréchal de Villeroy, gouverneur de Sa Majesté, qu'il accompagnait, ayant demandé à dîner au président de Maisons, surintendant des finances, capitaine de ce château et de celui de Saint-Germain, le Roi voulut honorer de sa présence ce repas; auquel il parut qu'une personne d'ordre l'est partout, car, encore que Sa Majesté eût défendu à ses officiers d'y aller, elle fut si magnifiquement traitée avec toute sa cour, en des tables qui se trouvaient servies à mesure que l'on s'y présentait, que tous en furent extraordinairement satisfaits. » Le 15 juin, le petit roi dîna encore à Versailles et, le 28, « dès la pointe du jour, fut voir son château de Versailles et prit autour de là le divertissement de la chasse[1] ». Chaque année, depuis lors, Louis XIV y chassa une ou plusieurs fois l'an, tantôt avec son frère, tantôt avec le cardinal Mazarin. Les diverses gazettes rimées de l'époque mentionnent quelquefois ces chasses, que suivait d'ordinaire une nuit au petit château :

Le Roi, Monsieur d'Anjou son frère,
Pour jouir, comme de raison,
Des douceurs de cette saison,
Se transportèrent à Versailles,
Pays de bois et de broussailles
Et très propre pour s'exercer
A courir, sauter et chasser.
L'Éminence fut du voyage...
De cette courte promenade
Fut aussi certaine brigade
De gens triés sur le volet,
Savoir : des joueurs de palet,
Quelques capitaines des gardes,
Plusieurs porteurs de hallebardes,
Des commandeurs, des officiers,
Et même des bénéficiers.
. . . .
L'air était gai, doux et riant;
Mais, quoique le temps fût propice
Pour prendre aux champs de l'exercice,
Il est toutefois très certain,
Qu'on revint dès le lendemain[2].

C'est le moment où Israël Silvestre dessine et grave la première vue du Château, qui est encore exactement celui de Louis XIII, en l'indiquant comme un « château royal où le Roi se va souvent divertir à la chasse ». Il est rare que le Roi y paraisse pour autre chose. Le 27 avril 1652, revenant de Corbeil, avec la Reine mère Anne d'Autriche, d'une entrevue avec Charles II d'Angleterre, qui vient de se réfugier en France, il dîne à Versailles avant de rentrer à Saint-Germain. Le 25 octobre 1660, quatre mois après son mariage, il y conduit la jeune reine Marie-Thérèse[3].

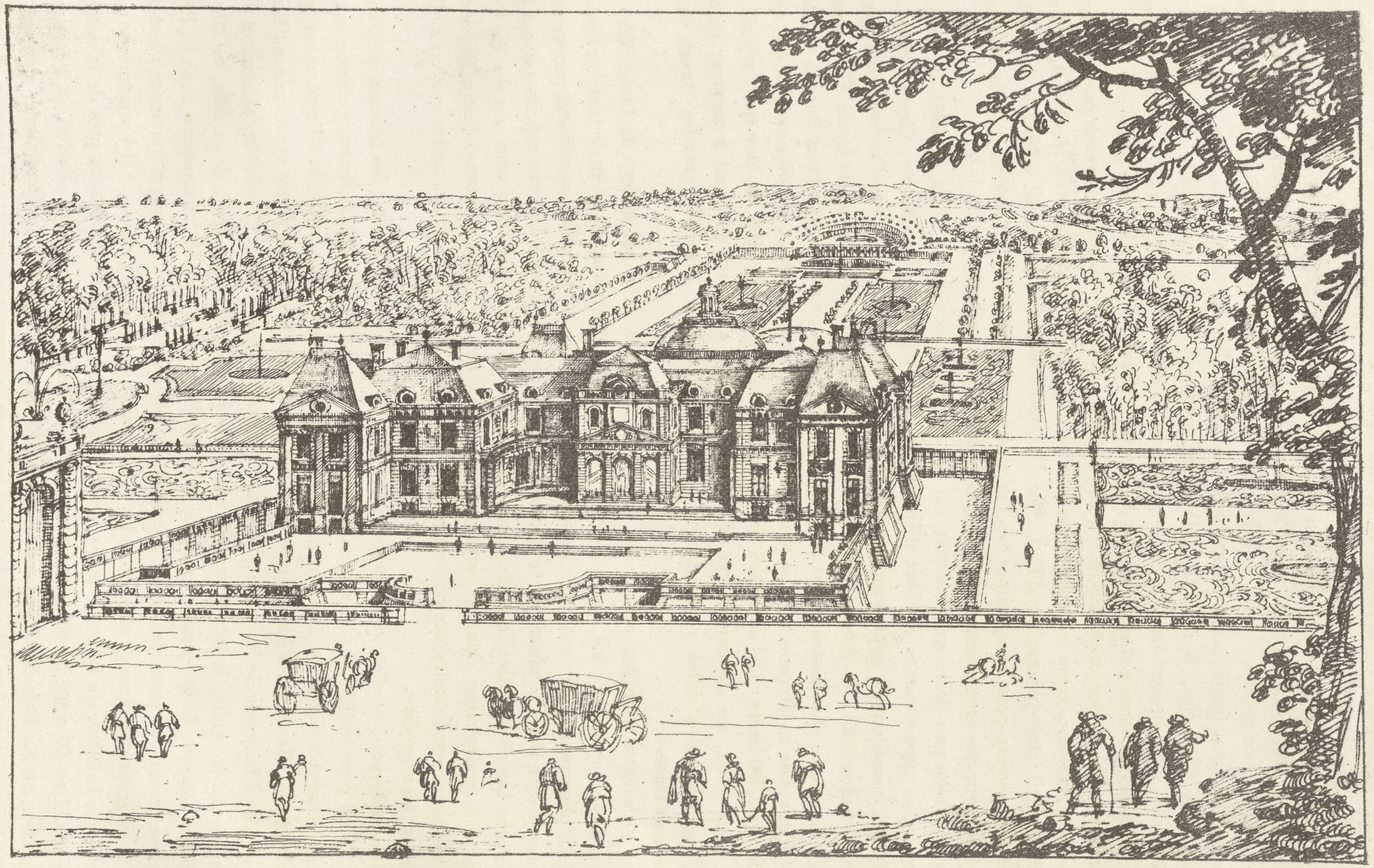


LOUIS XIV ENFANT ALLANT A LA CHASSE.

ESTAMPE DE HUART.

L'année 1661 est une des plus importantes dans l'histoire de Louis XIV. Elle a vu mourir Mazarin, disgracier Fouquet, séduire Louise de la Vallière ; il faut joindre à ces événements le commencement des travaux de Versailles. Le 16 mars, huit jours après la mort de Mazarin, était nommé intendant des finances l'homme qui allait donner au règne sa direction définitive, et qui, parmi tant d'autres plus sérieux titres de gloire, allait attacher son nom à l'œuvre qui nous intéresse. Dès 1661, Colbert faisait entreprendre de grands ouvrages dans les résidences du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain et de Versailles. Pour Versailles, ce fut une véritable transformation qui commença. Colbert n'en fut cependant point le conseiller. Ce qui apparaît bien nettement dans les documents un peu obscurs de cette période[1], c'est que tout d'abord le jeune souverain écouta seulement son caprice, transformé plus tard en goût sincère et réfléchi des belles constructions.

A l'âge qu'avait alors Louis XIV, un exemple de création personnelle avait dû le frapper, celle du château de Vaux par Fouquet. Malgré la discrétion naturelle des contemporains à ce sujet, le rapprochement des dates laisse penser que le spectacle des splendeurs de Vaux-le-Vicomte étonna l'esprit du Roi au point d'exciter non seulement sa jalousie, mais son émulation. Il les avait entrevues pour la première fois au mois de juillet 1659, et il était venu en fêter l'achèvement en août 1661. Il conçut dès lors peut-être le désir d'effacer, par des œuvres plus vastes encore, le souvenir des merveilles tant célébrées de la maison de son ministre.



VUE DU CHATEAU DE VAUX-LE-VICOMTE.

DESSIN DE PÉRELLE.

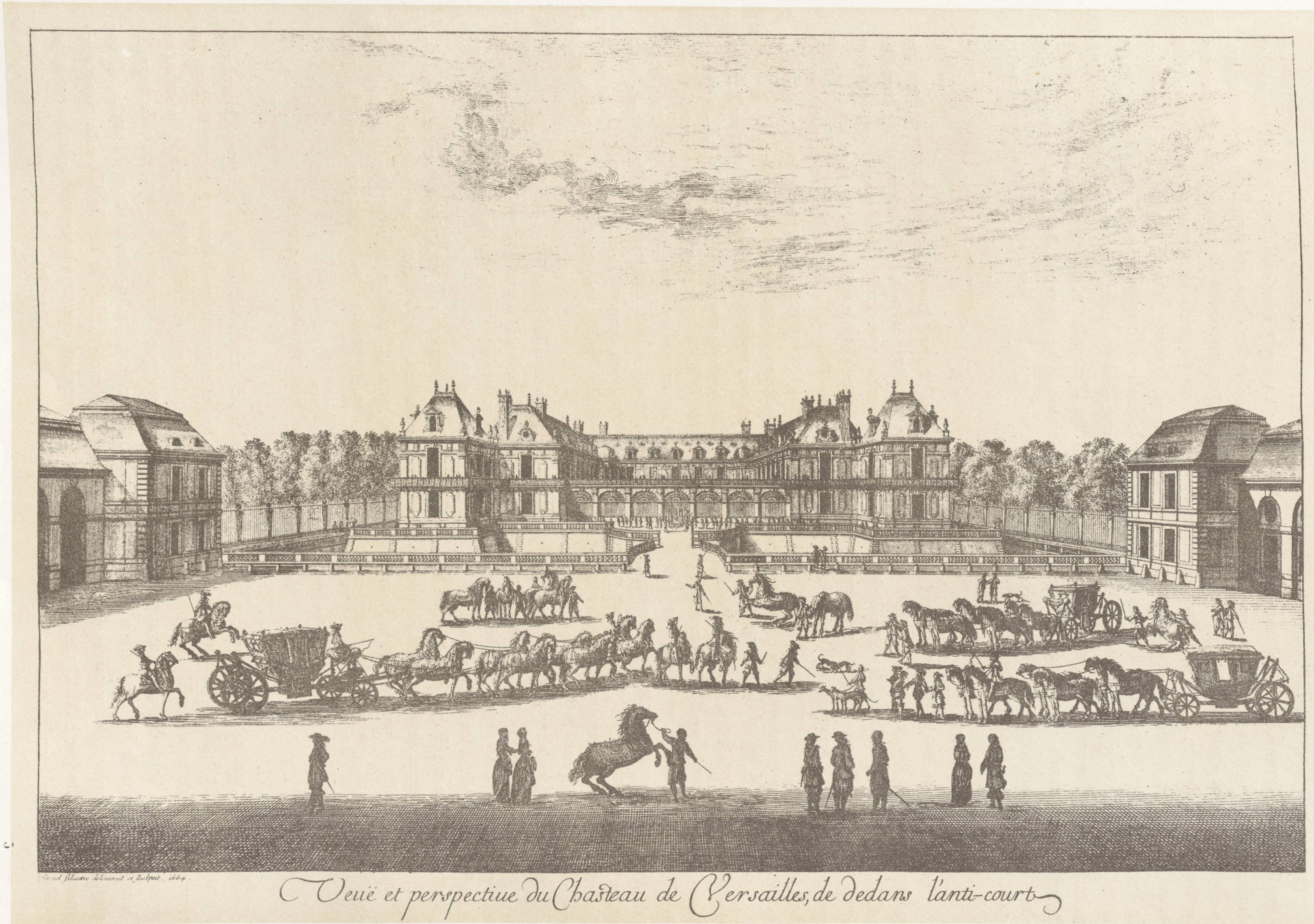
A l'époque, en effet, où vont commencer les travaux de Versailles, Fouquet a mis la dernière main à un château d'une importance considérable et d'une richesse jusque-là inouïe. On l'évalue à seize millions. Il a fait travailler chez lui les maîtres les plus renommés dans chaque genre et tous les artistes attachés au service des Bâtiments du Roi. La construction a été dirigée par l'architecte Louis Le Vau; André Le Nôtre a tracé les amples jardins; François Francini, dit Francine, a aménagé les eaux et les cascades; enfin, un décorateur et un directeur de fêtes incomparables, Charles Le Brun, a peint les principaux salons et ordonné l'ensemble des intérieurs [1]. Ce sont précisément les futurs créateurs de Versailles, dont Louis XIV a pu admirer l'œuvre accomplie, de même qu'il a vu sur le théâtre de son surintendant se révéler Molière. Il semble n'avoir eu qu'à employer le groupe d'hommes que Fouquet a formés et qui viennent de donner à Vaux la mesure de leur génie.

Vaux était trop beau pour un ministre. Ce fut, ou du moins cela parut, la preuve imprudemment étalée de ses dilapidations. Après la prodigieuse fête du 17 août 1661, sa perte était résolue et, le 5 septembre, à Nantes, il était prisonnier d'État. Vers le même moment, le travail débute à Versailles : Le Nôtre fait des projets pour les jardins; Le Vau prépare l'embellissement intérieur de la maison et dresse ses plans pour des agrandissements et des commodités nouvelles [2].

Il n'y a que bien peu de renseignements sur les travaux exécutés au cours de 1661 et 1662. On refit une partie des appartements, et deux peintres furent chargés de les décorer, Charles Errard et Noël Coypel [3]. On constitua un appartement spécial pour le Dauphin, que Marie-Thérèse avait mis au monde le 1er novembre 1661. Au dehors, on démolit les bâtiments de l'avant-cour de Louis XIII, pour en construire de beaucoup plus vastes. C'est dans le parc toutefois qu'on semble avoir le plus travaillé. Colbert écrit à une date indéterminée, mais peu tardive, qu'en deux années on a dépensé 500 000 écus, soit un million 500 000 livres. Les dépenses ont dû être importantes en 1662 et, bien qu'il n'y ait pas de comptes pour 1663, les documents qu'on va produire tout à l'heure suffiront à montrer qu'elles étaient déjà considérables. Elles portèrent surtout sur les jardins, dont les grandes lignes furent alors entièrement tracées.

Le Nôtre a eu carte blanche, comme Le Vau, et c'est à ces deux conseillers de Louis XIV que Colbert fait allusion, quand il écrit, inquiet des dépenses qui se multiplient au delà de toute prévision : « Votre Majesté observera qu'elle est entre les mains de deux hommes qui ne la connaissent presque qu'à Versailles, c'est-à-dire dans le plaisir et le divertissement...; que la portée de leurs esprits suivant leur condition, divers intérêts particuliers, la pensée qu'ils ont de faire bien leur cour auprès de Votre Majesté, joint à la padronance dont ils sont en possession, feront qu'ils traîneront Votre Majesté de desseins en desseins pour rendre ces ouvrages immortels, si elle n'est en garde contre eux [4]. » Colbert ne croyait pas si bien prédire.

Versailles est devenu, en effet, un des séjours favoris du Roi, et ce sont bientôt les travaux qui l'y attirent le plus. Le 22 janvier 1662, il y va en promenade; le 1er mars, il y conduit la Reine, y chasse le 15, y traite magnifiquement à dîner les deux Reines, le 20 juillet, et en fait de même le 17 septembre pour Monsieur et Madame (Henriette d'Angleterre), avec un grand bal le soir, où danse apparemment Louise de la Vallière, fille d'honneur de Madame. Il vient se promener de Paris, le 1er octobre, chasser et dîner deux fois en novembre, enfin, le 30 décembre, passer la journée après la mort de sa fille. Le 21 janvier 1663, il y a chasse; le 28, promenade; le 3 février, dîner en grande compagnie avec la Reine, puis « chacun se divertit à visiter les beaux appartements de ce château très magnifiquement meublés ». A partir de ce moment, les chasses et les simples promenades sont continuelles, et il y a même de petits séjours avec Marie-Thérèse, du 12 au 16 mars; du 29 mai au 9 juin, le Roi ayant été pris de la rougeole à Versailles; du 11 au 20 août; du 15 au 22 octobre, etc. Enfin, le 22 novembre, « le Roi fut à la promenade à Versailles, où Sa Majesté régala splendidement à dîner le duc de Mecklembourg, ajoutant aux bontés qu'elle lui a témoignées celle de lui faire voir ses bâtiments et toutes les beautés de ce beau lieu [5] ». Tel est déjà, on le voit, le ton adopté par les récits officiels.



LE PREMIER VERSAILLES DE LOUIS XIV.

ESTAMPE D'ISRAËL SILVESTRE. 1664.

Charles Perrault, l'auteur des *Contes*, qui était contrôleur des Bâtiments du Roi, venait souvent à Versailles, afin de renseigner Colbert sur les grands ouvrages qui s'y faisaient. Mais le ministre voulut placer à demeure un de ses agents, pour les surveiller et empêcher les abus qui pouvaient se commettre. Ce sieur Petit eut aussi mission de rendre compte à son maître des visites de plus en plus fréquentes du Roi. Nous devons à cet honnête inspecteur une série de rapports commençant en février 1663 et qui vont nous révéler l'activité de cette première période, ignorée jusqu'à présent, de la création de Versailles. Ses lettres sont éparses aujourd'hui dans la vaste correspondance générale dont Colbert faisait garder les originaux, et ces modestes notes de service sont insérées, à leur ordre chronologique, au milieu des plus graves papiers d'État, entre des lettres d'intendants, d'évêques, d'ambassadeurs[1]. Parmi tant de grands sujets qui occupent l'esprit du ministre, il est piquant de lui voir réserver une place dans ses préoccupations à des récits tels que celui qu'on va lire, le plus ancien qui nous montre Louis XIV dans son rôle de bâtisseur :

Versailles, le 17 février 1663.

Monseigneur,

Aussitôt que le Roi arriva hier à Versailles, il demanda à quoi on avait travaillé depuis le dernier jour que Sa Majesté y avait été, et si les ouvrages s'avançaient. Nous lui dîmes que la gelée empêchait de travailler à finir les plâtres du dedans des corps de logis et pavillons des cuisines et écurie[2]; mais que le tout était latte et en état de finir dans trois semaines de beau temps, et que Sa Majesté aurait satisfaction de notre diligence; — que l'on ne pouvait travailler à l'Orangerie, ni aux deux petits pavillons à la tête de la demi-lune en entrant dans l'anti-cour, que la gelée ne fût passée; — que la plomberie et couverture des corps de logis et pavillons de ladite anti-cour était faite et que dans peu Sa Majesté verrait beaucoup de menuiserie en place.

Aussitôt que S. M. eut dîné, il fut dans son appartement haut, accompagné de la Reine, Madame de Navailles, Monsieur le duc d'Enghien, Monsr de Navailles, Monsr d'Armagnac, Monsr de Montaigu, Monsr de Beaumont et Monsr de Chamarande, où S. M. demeura près de quatre heures. Il fit tapisser un des petits cabinets qui sont dans les angles en saillie sur la cour; et après fit poser et attacher au pourtour dudit cabinet des tableaux et des tablettes, témoignant qu'il eût été bien aise que les peintres eussent achevé leur travail desdits cabinets, parce qu'ils avaient demandé encore trois jours pour finir. Mais S. M. m'ayant demandé la diligence, je l'assurai que le lendemain toute l'ouvrage serait faite et que l'on pourrait meubler lesdits cabinets, ce que j'ai fait achever cejourd'hui. S. M. paraît satisfaite du reste.

Nos ristons[3], au nombre de quatre-vingt, travaillent comme je vous ai donné avis par mon dernier. Il nous en vient lundi (à ce qu'ils m'ont assuré) une autre brigade, à qui je donnerai aussitôt emploi. Trois cent trente terrassiers travaillent puissamment au transport des terres de l'Orangerie et demi-lune du bout du grand parterre, et au labour du jardin du Château Vieil[4].

Monsr Blouin m'a dit par deux fois que le Roi voulait que l'on fît des portes de fer, qui ouvrissent et fermassent à clef sur les balcons de fer qui sont au pourtour du dehors du Château, pour séparer chaque appartement.

Si je ne craignais vous ennuyer, je vous manderais amplement et de point en point l'état du travail qui se fait ici. Aussitôt que vous m'en aurez donné le commandement, je vous en ferai rapport avec toute la fidélité que je vous dois,

Monseigneur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

PETIT.

Le tableau, qui est du reste assez vivant, se trouve plein de révélations inattendues pour l'histoire de Versailles. Il est facile de reconnaître ici, et dans la suite des rapports analogues reçus par Colbert, les travaux de construction qu'il a fait mettre en train pendant cet hiver de 1662-1663. On vient de créer, en avant du fossé Louis XIII, une avant-cour beaucoup plus large que l'ancienne, et aux côtés de laquelle deux longs corps de logis terminés par des pavillons vont servir, à droite, de cuisines, à gauche, d'écuries. (Une partie de ces premières écuries de Louis XIV existe encore; c'est la Vieille Aile dite, par conséquent à tort, aile Louis XIII.) Les écuries peuvent abriter cinquante-quatre chevaux; au-dessus sont des logements assez étendus pour la Cour et le service, et il en est de même dans le bâtiment des cuisines,

dont une partie est réservée à la « Bouche du Roi ». L'avant-cour s'avance en demi-lune du côté de l'arrivée, et l'on construit à l'entrée deux petits pavillons unis par une grille, où seront les corps de garde des mousquetaires. La pente, qu'on pave de grès avec soin, sera continuée hors de l'enceinte par un terre-plein circulaire. Voici, du reste, à la date du 4 mars, le détail des travaux de l'avant-cour :

Toutes les chambres du corps de logis d'entre les pavillons des cuisines, au nombre de 18, seront achevées lundi prochain, dont il y en a 14 qui ont des cheminées. Elles sont même toutes carrelées de petit carreau de terre cuite... La maçonnerie de toutes les chambres du pavillon qui regarde le Château et où sera la Cuisine Bouche, sera achevée dans six jours ouvrables, pourvu que nous ne manquions point de plâtre... — Du côté des écuries. Une des voûtes de l'écurie est presque lambrissée... La plupart des chambres des pavillons de ladite écurie,



LE PREMIER VERSAILLES DE LOUIS XIV.

ESTAMPE DE PÉRELLE, D'APRÈS UN DESSIN DE SILVESTRE.

même celles qui sont entre lesdits pavillons, sont à moitié faits... J'ai fait sceller la menuiserie de cent croisées, compris celles des lucarnes et petites croisées des chambres susdites... Il faut que les maîtres de chaque vacation soient ici auprès de moi, pour finir ce qu'il y a à faire dans les bâtiments de l'anti-cour avant Pâques[1]... — Les quatre portes de fer qui ferment l'avenue des fausses-brayes sont placées et scellées... Le fer des six arcades, à côté de la grande porte de la cour et qui porte le balcon, est aussi en place. Je crois que S. M. aura du plaisir de voir ce travail. Je crois qu'il serait temps de faire travailler à la porte de fer de ladite porte de la cour[2].

Un des pavillons du corps de garde des mousquetaires est élevé jusqu'au premier étage, et la charpenterie des poutres et solives est placée pour poser l'engin pour élever les pierres du reste de l'élévation dudit pavillon. Nous faisons travailler en même temps à ériger l'autre pavillon, pour loger en bref lesdits mousquetaires. J'aurai soin à ce que S. M. et vous soyez contents de la diligence[3].

Du côté du parc, le grand « parterre de broderies », devant le Château, est appuyé par un terrassement en demi-lune, qui deviendra la descente de Latone; la plus ancienne vue gravée par Pérelle montre qu'il n'y a eu là tout d'abord que des pentes sans escalier. Une longue allée centrale se trouve prolongée,

qui sera plus tard élargie et nommée l'Allée Royale (Tapis Vert[1]). Elle aboutit à un vaste bassin, appelé le « grand rondeau », qu'on trouve existant déjà dans les Comptes de 1664. On l'appelle le Bassin des Cygnes, à cause des oiseaux dont le Roi l'a fait peupler; ce sera un jour le Bassin d'Apollon et il restera le plus grand de Versailles, tant qu'on n'aura point creusé celui de Neptune. On a utilisé pour l'alimenter un rû assez important qui traverse alors obliquement le bas du parc. En 1663, le transport des terres occupe régulièrement plus de quatre cents hommes. Un terrain joignant le village, et que marquent les anciens plans, est mis en état par Le Nôtre comme jardin fruitier et potager du Roi[2]. Mais la création principale du moment est l'Orangerie.

Rien ne montre mieux l'importance prise déjà par la maison de Versailles, que l'installation d'une telle orangerie. Parmi les réserves que le Roi a décidées dans la succession de Fouquet, il a compris douze cent cinquante arbrisseaux, qu'il a ordonné de mettre dans ses pépinières, et ce sont les orangers de Vaux, transportés à Versailles, qui viendront y remplir son Orangerie[3]. Elle présente dans sa longueur onze arcades entre deux escaliers, et elle est bâtie de brique et de pierre, au midi du Château, sur une partie de l'endroit où sera constituée plus tard la grande terrasse dominant l'Orangerie de Mansart.

Cette première Orangerie de Louis XIV a été plusieurs fois représentée, en même temps que la façade méridionale du Château, qu'elle rend, à ce moment, la plus pittoresque. Le document le plus fidèle sur ces anciens aspects de Versailles est un grand dessin de Van der Meulen, conservé aujourd'hui parmi les œuvres d'art des Gobelins, et auquel le lecteur peut se reporter. Il a été fait d'après nature, le peintre étant venu se placer sur un point de la plaine où sera creusée plus tard la pièce d'eau des Suisses et où il a marqué un étang sur la droite, vers l'emplacement du Potager royal. La petite Orangerie apparaît nettement, entre ses deux rampes d'une vingtaine de marches seulement, au-dessous d'un parterre dont la grille se devine et que flanque sur la gauche un petit bois. A droite du Château, dominant les toits du village groupés autour de l'église, sont les autres constructions de Le Vau, et la pente de la butte, alors assez courte, dévale brusquement vers le couchant. On remarquera que de longs bâtiments de ferme s'avancent assez pour cacher aux yeux une partie du parterre de l'Orangerie. C'est bien la vue la plus intéressante du Versailles primitif. Tous les détails de ce dessin prennent leur couleur dans le tableau appartenant au Musée de Versailles, pour lequel a été faite par Van der Meulen cette étude préparatoire et qui a été gravé par Baudouins[4]. La saveur de l'observation directe y persiste : dans la plaine manœuvre la Maison du Roi; le premier plan est placé aux pentes qui s'élèvent vers Satory, et Louis XIV à cheval, au milieu d'un terrain raviné, semble donner, la canne tendue, des instructions de travail à son entourage.

Jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par celle de Mansart, c'est à l'Orangerie de Le Vau qu'il faut penser, quand les récits nous apportent des mentions admiratives. La vue de cette gracieuse construction est gravée encore à plusieurs reprises, au temps où est bâti le grand château neuf, par exemple dans une des petites estampes de Silvestre et dans une autre, fort infidèle à tous égards, de Pérelle. On trouvera ici, sur la première époque, le frontispice de Silvestre pour *les Plaisirs de l'Ile enchantée* et plus loin celui de *la Promenade de Versailles,* de Mademoiselle de Scudéry. La date de la construction de Le Vau est dans le rapport du 4 mars 1663 : « L'on peut se préparer lundi pour commencer les fondements de l'Orangerie. » Elle sort de terre dès la fin du mois : « Le Roi, visitant ses jardins fruitier et potager, témoigna une grande satisfaction de voir ensuite les deux premières assises de la façade de l'Orangerie et dit qu'il était très content de la bonté et solidité de cet ouvrage. En même temps, il arriva douze voitures de pierres de vergelé de Saint-Leu, d'une navée qui a été déchargée à Saint-Cloud, de laquelle on voiture incessamment à Versailles pour diligenter le travail[5]. » Quelques jours plus tard, François Le Vau, le meilleur collaborateur de son frère, écrit à Colbert, du château de Saint-Germain, où d'autres travaux les occupent l'un et l'autre :



VERSAILLES AVANT 1669. VUE PRISE AU BAS DES COTEAUX DE SATORY

DESSIN DE VAN DER MEULEN

De Saint-Germain, le 11e d'avril 1663.

Monsieur,

Je fus dimanche dernier pour avoir l'honneur de vous rendre compte de mon voyage de Versailles et de Saint-Germain et recevoir vos commandements. Mais, étant pressé de retourner le même jour, je ne pus avoir ce bonheur. Ce sera, s'il vous plaît, pour dimanche prochain. Cependant mon frère vous aura dit comment le Roi fut assez satisfait des avances des ouvrages de Versailles et le témoigna, en disant deux ou trois fois que *l'Orangerie s'avançait*. A vous dire le vrai, le chaos de tout ce mélange d'ouvrages se débrouille, et de jour en jour on verra croître quelque chose de nouveau. Reste à y faire un tour de temps en temps pour y donner les ordres nécessaires. Cependant j'ai planté mon piquet à Saint-Germain pour débrouiller encore un autre chaos des logements et appartements du château vieux et neuf, bien plus mélangé et confus que les ouvrages de Versailles, comme vous pouvez connaître par le mémoire que mon frère vous aura montré, mais bien éloigné de la dépense de ceux de Versailles[1]...

Au milieu de cette grande activité, qui montre Versailles transformé en un vaste chantier, les visites de Louis XIV se multiplient. La *Muze historique* de Loret et l'officielle *Gazette de France* indiquent ses promenades[2], dont les rapports à Colbert font connaître les occupations. Le jeune Roi veut tout voir, tout décider, et cet esprit de minutie, qui d'ailleurs s'accorda toujours en lui avec la largeur des desseins, se révèle déjà en maint détail : « Le Roi ayant recommandé que le parquet de son cabinet, où fut tenu le Conseil jeudi dernier, fût achevé dans la présente semaine, sera posé et l'ouvrage fini samedi avant midi, et tout ce que Sa Majesté a ordonné dans le reste des appartements, particulièrement quelques filets d'or aux châssis dormants des croisées de son antichambre et à l'appartement de la Reine. » « La chapelle est parquetée et la peinture du plafond rétablie ainsi que Sa Majesté l'avait souhaité... Les lambourdes pour asseoir le parquet de la Salle des gardes joignant ladite chapelle sont à moitié posées[3]... Je fais tous les jours la revue dans les appartements de Leurs Majestés, pour voir s'il ne manque rien, parce qu'il ne faut qu'une vitre ou une targette cassée pour faire parler quantité de contrôleurs et mécontenter Sa Majesté, qui paraît fort satisfaite quand elle vient ici[4]. »

Louis XIV était pressé de jouir de sa première œuvre; il voulait réunir la Cour à Versailles et y donner les fêtes qu'il rêvait. Le séjour eut lieu du 15 au 22 septembre 1663. Peu après son retour de Lorraine, où il était allé recevoir la reddition de Marsal, ayant passé deux semaines à Vincennes, il vint à Versailles avec les deux Reines :

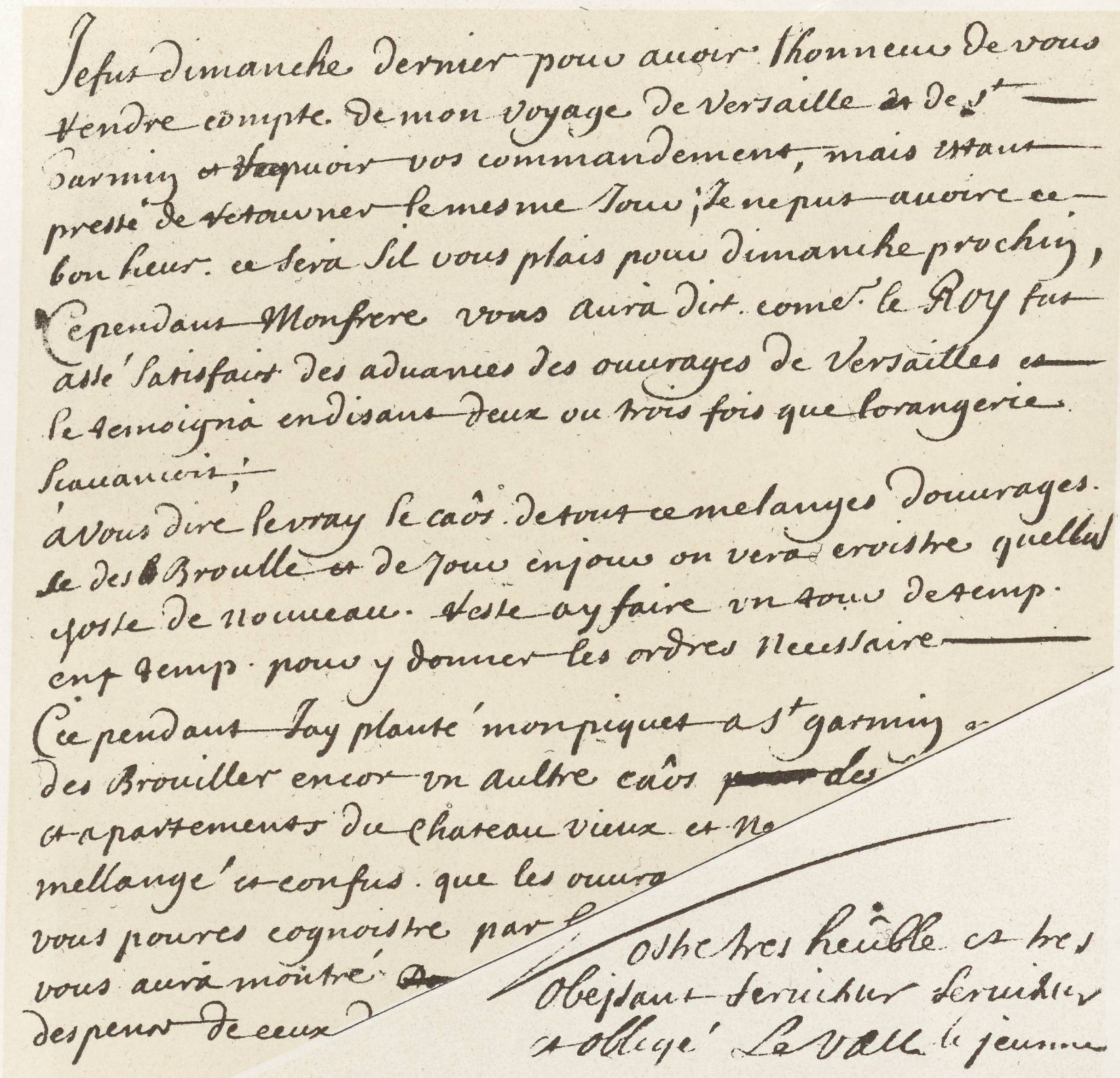
Comme le Roi aime particulièrement cette maison, qu'il se plaît à la rendre la plus galante et la plus propre à y donner aux personnes royales tous les divertissements de chaque saison, il serait difficile de bien exprimer la propreté et la beauté des meubles des appartements, et particulièrement de celui de la Reine-mère, dans lequel elle fut conduite par le Roi après l'avoir reçue à la descente de son carrosse. Elle fut surprise de voir tous ces appartements ornés de deux choses qui sont les plus agréables à Sa Majesté, savoir : des ouvrages de filigrane d'or et d'argent de la Chine, et de jasmins. Jamais la Chine même n'a tant vu de ces ouvrages ensemble, ni toute l'Italie tant de ces fleurs. Après que Sa Majesté eut visité tous ses appartements, qu'elle trouva non seulement superbement, mais même fort galamment meublés et ornés de tout ce qui peut être agréable à la vue et à l'odorat, le Roi commença dès ce jour à donner aux Reines, Monsieur, Madame et toute la Cour, tous les divertissements qui peuvent être agréables en cette saison, ce qui a continué pendant les huit jours entiers qu'elles ont demeuré audit Versailles. Tous les jours les bals, ballets, comédies, musiques de voix et d'instruments de toutes sortes, violons, promenades, chasses et autres divertissements ont succédé les uns aux autres. Et ce qui est fort particulier en cette maison, est que S. M. a voulu que toutes les personnes auxquelles elle donne des appartements soient meublées. Elle fait donner à manger à tout le monde et fait fournir jusqu'au bois et aux bougies dans toutes les chambres, ce qui n'a jamais été pratiqué dans les maisons royales[5].



« VEUË DU CHASTEAU DE VERSAILLES COMME IL ESTOIT CY DEVANT. »

DÉTAIL D'UNE ESTAMPE DE BAUDUINS, D'APRÈS VAN DER MEULEN

Nous pouvons nous fier au narrateur, qui n'est autre que Colbert lui-même, dans une des pages de souvenirs rares et peu connues qu'il a laissées. Quant aux comédies données pendant ce séjour, elles furent jouées par Molière et sa troupe, alors troupe de Monsieur, frère unique du Roi. On représenta *Don Garcie de Navarre*, *Sertorius*, l'*École des maris*, les *Fâcheux*, le *Dépit amoureux*, enfin une petite pièce nouvelle, composée, apprise et répétée en huit jours, l'*Impromptu*, qui fut aussitôt désignée et imprimée sous le titre d'*Impromptu de Versailles*[1]. Molière était à ce moment attaqué avec violence par toute une cabale littéraire et mondaine, qui ne lui pardonnait pas les satires de l'*École des femmes*; il saisit cette occasion de répondre directement à ses détracteurs, en se mettant lui-même en scène ainsi que ses acteurs, chacun en costume de ville et avec son propre caractère. Malgré ce qu'avait d'audacieux ce genre nouveau de comédie, il plut extrêmement à Louis XIV; il applaudit l'*Impromptu*, qui prenait le nom de son petit château, comme il allait, à Versailles encore, applaudir le *Tartufe*, l'année suivante. C'est ainsi que Molière fut appelé à inaugurer les fêtes auxquelles il devait, dans la suite, prendre tant de part.


Je fus dimanche dernier pour avoir l'honneur de vous rendre compte de mon voyage de Versaille et de St Garmin et recevoir vos commandement, mais estant pressé de retourner le mesme jour, je ne pus avoire ce bonheur. ce sera s'il vous plais pour dimanche prochin,
Cependant Monfrere vous aura dit come le Roy fut asse satisfait des advances des ouvrages de Versailles et le temoigna en disant deux ou trois fois que l'orangerie s'avancoit;
à vous dire le vray le caôs de tout ce melanges d'ouvrages de des Broulle et de jour en jour on vera croistre quelle poste de nouveau. reste a y faire un tour de temp en temp pour y donner les ordres necessaire
Cependant j'ay planté mon piquet a St Garmin a des brouiller encor un aultre caôs des apartements du chateau vieux et no[...] mellangé et confus. que les ouvra[...] vous pourres cognoistre par [...] vous aura montré [...] despenir de ceux
vostre tres humble et tres obeissant serviteur serviteur et obligé Le Vau le jeune

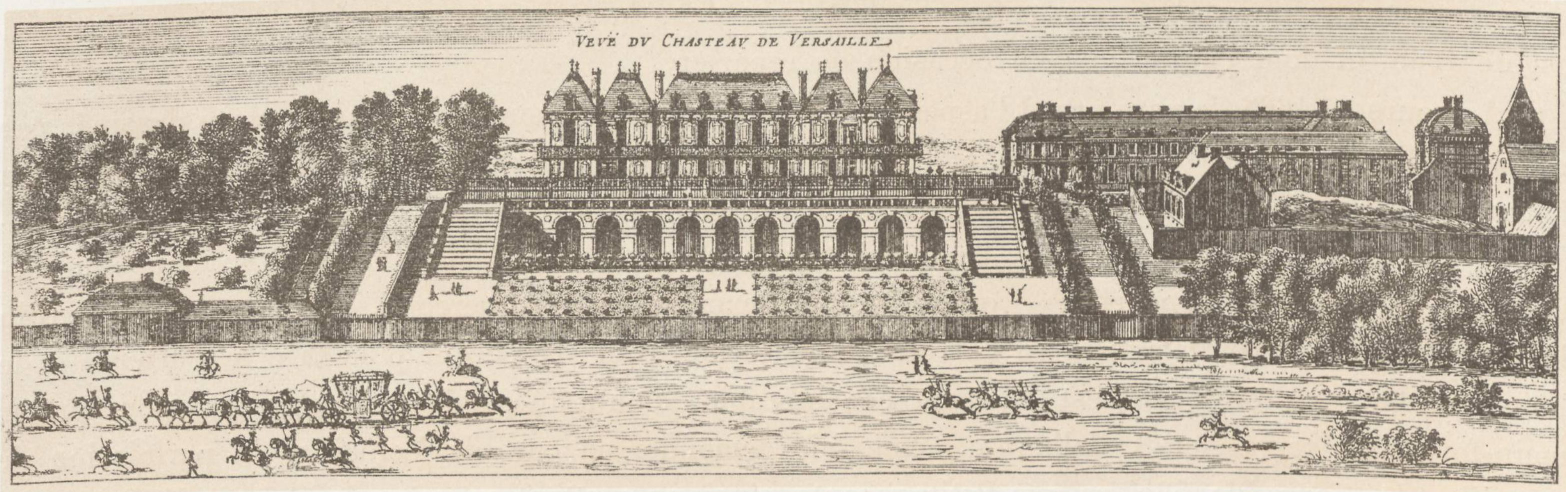
LETTRE DE F. LE VAU A COLBERT.
SUR LES TRAVAUX DE VERSAILLES. 1663.

Colbert n'avait pas vu sans tristesse les fantaisies du jeune Louis XIV se porter aussi exclusivement sur Versailles. Il n'imaginait pas que l'on pût tirer partie d'une disposition de terrain vraiment ingrate, d'une butte de peu de largeur, entourée de marécages et sans grande vue, et il ne jugeait pas qu'il valût la peine d'embellir davantage une résidence, destinée, semblait-il, à rester toujours assez mesquine. Que le Roi s'en tînt à de petits séjours de la Cour, comme celui qu'on avait fait en octobre 1663, c'était fort bien; mais les constructions déjà élevées étaient largement suffisantes, et l'on ne devait plus penser qu'à les entretenir. Faire davantage semblait à Colbert un gaspillage d'argent, alors qu'il y avait un édifice important à terminer à Paris, ce Louvre qui devait, d'après lui, immortaliser son maître. Il avait été nommé « surintendant et ordonnateur général des Bâtiments du Roi », par provisions royales du 1er janvier 1664, quand il écrivit la lettre qu'on va lire[2]. Il y eut quelque courage de sa part à se mettre en travers des goûts bien affirmés du Roi, en exprimant son sentiment, comme il le fit, avec la franchise d'un serviteur fidèle.

Votre Majesté retourne de Versailles. Je la supplie de me permettre de lui dire sur ce sujet deux mots de réflexion que je fais souvent et qu'elle pardonnera, s'il lui plaît, à mon zèle. Cette maison regarde bien davantage

le plaisir et le divertissement de Votre Majesté que sa gloire... Il est bien juste qu'après une si grande et si forte application qu'elle donne aux affaires de son État avec l'admiration de tout le monde, elle donne quelque chose à ses plaisirs et à ses divertissements, mais il faut bien prendre garde qu'ils ne préjudicient à sa gloire. Cependant, si Votre Majesté veut bien chercher, dans Versailles, où sont plus de cinq cent mille écus qui y ont été dépensés depuis deux ans, elle aura assurément peine à les trouver. Si elle veut faire réflexion que l'on verra à jamais dans les comptes des trésoriers de ses Bâtiments que, pendant le temps qu'elle a dépensé de si grandes sommes en cette maison, elle a négligé le Louvre, qui est assurément le plus superbe palais qu'il y ait au monde et le plus digne de la grandeur de Votre Majesté[1]... Votre Majesté sait qu'au défaut des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des princes que les bâtiments; et toute la postérité les mesure à l'aune de ces superbes maisons qu'ils ont élevées pendant leur vie. Ah! quelle pitié que le plus grand Roi et le plus vertueux, de la véritable vertu qui fait les plus grands princes, fût mesuré à l'aune de Versailles! Et toutefois il y a lieu de craindre ce malheur[2].

Cette lettre résume des observations et des regrets que le ministre avait dû sans doute faire entendre plus d'une fois. Louis XIV lui donna satisfaction pour ce qui regardait le Louvre. On sait qu'il fit venir



LE CHATEAU ET L'ORANGERIE DE LE VAU.

DÉTAIL DU FRONTISPICE DE SILVESTRE POUR « LES PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTÉE ».

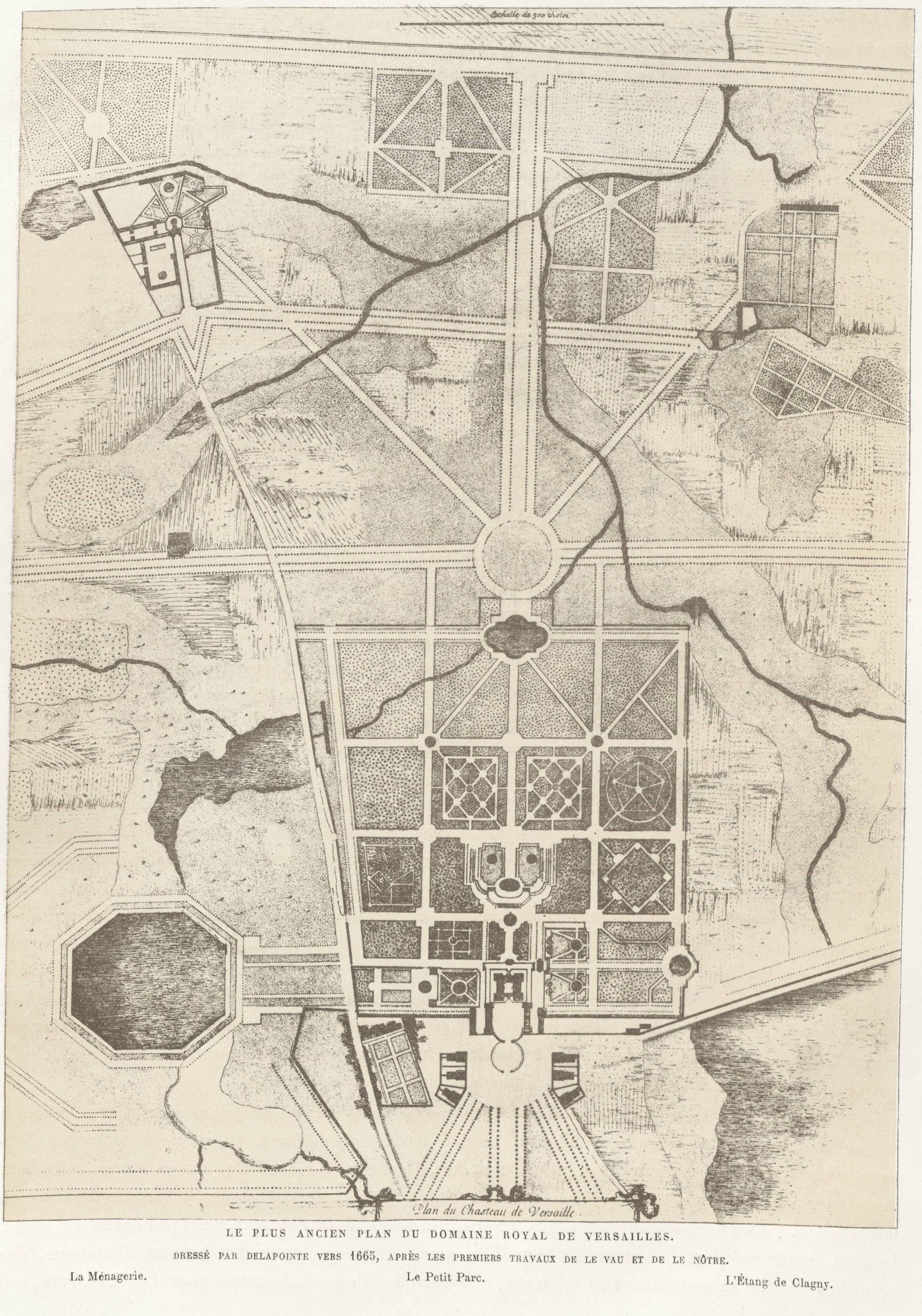
de Rome le cavalier Bernin, le plus fameux architecte de l'Europe, pour présenter ses plans et conseiller les artistes français, et, pendant quelques années tout au moins, les travaux du Louvre furent activement repris. Mais ceux de Versailles, bien loin d'être abandonnés ou même ralentis, reçurent en même temps une impulsion plus vive. L'aspect du bâtiment de Louis XIII avait été sensiblement modifié. Il n'y a qu'à comparer les deux façades sur le jardin, dans la vieille estampe de Silvestre et dans celle de Pérelle, pour se rendre compte de l'importance des changements. Les plus apparents sont l'établissement d'un grand balcon de fer, qui dégage tous les appartements du premier étage, et la réfection complète des toitures. Dès 1664, Le Vau refit en partie la couverture du Château; les lucarnes Louis XIII firent place partout à des mansardes, flanquées à leur tour de petites lucarnes ornées; de hautes cheminées s'élevèrent; enfin, une partie du comble fut dorée[3]. En 1665, on fit une décoration dans la cour, en posant des bustes sur des consoles qui existent encore, et la construction de Louis XIII y perdit à nouveau quelque chose de son aspect primitif[4]. A droite, derrière les cuisines, commencèrent de s'élever le bâtiment qui devait contenir une grotte et les réservoirs pour les jeux d'eau qu'il était alors question de créer[5]. On édifiait en même temps les premières habitations, offertes par le Roi aux personnages favoris de son entourage et qui sont, en réalité, comme l'amorce d'une ville qui se développera plus tard : « Le pavillon du Roi, écrivait Petit en mai 1665, est à hauteur d'entablement; celui de M. de Navailles, à la hauteur du premier étage; la première assise de pierre de taille est posée à celui de Monsieur le Prince. L'on posera aussi, jeudi prochain, une assise à celui de M. le maréchal de Villeroy. » Au mois d'août, il était question des pavillons de M. de Turenne, de M. de Gramont, de M. de Bellefonds, et de celui « que le Roi a destiné pour les cuisines, violons, musiciens et comédiens[6] ».

Dans le parc également, les modifications furent rapides. Les Comptes des Bâtiments du Roi ouvrant leurs registres en 1664, avec cette régularité admirable qui continuera jusqu'au règne de Louis XVI, permettent de suivre année par année une partie au moins de ce qui se prépare ou s'accomplit[1]. On ne les comprend bien, il est vrai (au milieu d'un si grand nombre de chances de confondre les travaux entre eux), qu'avec l'éclaircissement apporté par les rapports à Colbert. Ils montrent, par exemple, qu'on dispose à nouveau les « parterres du gazon » du côté des réservoirs, ce qui est la première forme du parterre du Nord[2]. On s'est occupé de tracer des labyrinthes et de construire des glacières munies de glace pour trois ans[3]. On a planté une allée de quatre rangs de tilleuls le long de la clôture du petit parc, au couchant, puis une allée de chênes verts[4]; on a transporté de Normandie des ifs et des sapins; des milliers d'arbres ont été mis en pépinière dans le grand parc, un certain nombre provenant des pépinières de Vaux-le-Vicomte[5]. On a embelli en même temps le petit « Parterre à fleurs » ou « Jardin du Roi », situé entre le Château et l'Orangerie, et on l'a clos d'une grille coupée de termes de pierre. Ce parterre est celui que montre une estampe de Le Pautre, avec son bassin orné d'un Amour de Lerambert, qui lui vaut le nom quelquefois donné de « Parterre de l'Amour »; il est décoré de buis en boules et en pyramides; on en distingue nettement le dessin dans la première vue peinte de Versailles, qui est de 1668, et dont j'aurai souvent occasion de reparler.

Au cours de 1665, le parc prend l'aspect d'ensemble qu'on voit sur les premiers plans dessinés par ordre du Roi, ceux du sieur Delapointe[6]. Au delà des parterres et des petits bois du Nord et proche l'étang de Clagny, qui longe le chemin de Saint-Germain, est creusé un grand rondeau qui deviendra le bassin du Dragon[7]. Presque en même temps, d'importantes fouilles de terre se font « au-dessous du parterre en broderies », qu'on soutient par de grands perrons, et on crée le « jardin bas » ou « nouveau parterre » avec un rondeau de forme ovale; ce seront plus tard le Parterre et le Bassin de Latone[8]. Ce travail est tellement considérable qu'on a dû employer des Suisses pour prêter main-forte aux terrassiers[9]. Colbert a même fait demander au curé de Versailles la permission de travailler les jours de fête, ce que Petit raconte ainsi, en mettant en scène le Roi : « M. Bontemps demanda au Roi si l'on travaillait demain, jour de l'Octave de la Fête-Dieu et jour de la Saint-Barnabé; à quoi Sa Majesté répondit que non. Je dis au Roi que vous m'aviez ordonné de voir M. le curé pour cet effet, lequel, après avoir donné permission de travailler après la messe, Sa Majesté conclut qu'il fallait faire ce que M. le curé m'avait dit; aussitôt, je donnai avis aux ouvriers de la volonté du Roi, lesquels travailleront demain après la messe[10]. »

Cependant, à l'une des extrémités du grand parc, assez loin de la clôture des jardins, on s'occupe très activement, et depuis 1663, de la Ménagerie du Roi. C'est une réunion de petites constructions, de volières, de cours, destinées à abriter des animaux rares et à devenir, suivant la légende d'une estampe, « le palais le plus magnifique que les animaux aient au monde[11] ». Au milieu s'élève un château en miniature, dont la pièce principale est un salon octogone, sous lequel doit être aménagée une grotte de rocaille. On a installé une pompe, pour produire quelques effets d'eau dans les cours disposées en éventail autour de l'habitation centrale. Là, du reste, comme au Château, tout a été créé sur les ordres minutieux du Roi; il a étudié et décidé les moindres détails, aussi bien pour l'installation des animaux que pour la décoration des appartements, qui a été particulièrement soignée[12]. On lira peut-être sans ennui un des récits que l'agent de Colbert lui fait des visites de Louis XIV à la Ménagerie, celle par exemple du 14 août 1664. Il complète assez bien les récits analogues que j'ai fait connaître plus haut.

Sa Majesté demandant au sieur Le Vau l'état de la pompe de la Ménagerie, il fit réponse à S. M., craignant de se méprendre, qu'elle était fort avancée, et je lui donnai aussitôt avis que les jets d'eaux des cours et de la laiterie étaient en état de donner satisfaction à S. M., desquels j'avais fait faire épreuve auparavant. Le Roi entrant à la Ménagerie, avant que de voir le Salon (dont le vestibule est presque tout pavé de celui qui avait été démoli de l'hôtel de Gramont), me demanda en quel état était le réservoir; et incontinent que Sa Majesté fut sur le balcon



LE PLUS ANCIEN PLAN DU DOMAINE ROYAL DE VERSAILLES.

DRESSÉ PAR DELAPOINTE VERS 1665, APRÈS LES PREMIERS TRAVAUX DE LE VAU ET DE LE NÔTRE.

La Ménagerie. Le Petit Parc. L'Étang de Clagny.

dudit salon, on fit jouer les jets d'eaux des bassins des cours, et ensuite S. M. fut dans la laiterie, où elle-même prenait plaisir à ouvrir et fermer les robinets, sans pouvoir s'exempter d'être un petit mouillée. Elle s'approcha ensuite des bassins pour considérer lesdits jets d'eaux, qui lui semblèrent trop petits, ainsi que les jets d'eaux dans leur hauteur, moins agréables qu'un petit bouillon de quatre à cinq pieds de haut. Et, en effet, S. M. faisant jouer les trois jets d'eaux de la volière, qui peuvent s'élever jusques et par-dessus la laiterie, elle fit ôter les ajustoirs pour réduire lesdits jets d'eaux à quatre à cinq pieds de haut, ce qui formait des bouillons de un pouce et demi de diamètre. S. M., s'étant divertie dans toutes les cours, fut au réservoir, vit l'effet de la pompe et la quantité d'eau qu'elle élevait. Toute l'eau du puits se peut tirer en une demie journée, après quoi il faut attendre que les sources le remplissent. J'ai promis à S. M. de faire curer ledit puits au premier jour, d'autant qu'elle avait remarqué que l'eau n'en était pas trop nette. Je fus bien consolé de ce que S. M. paraissait contente [1].

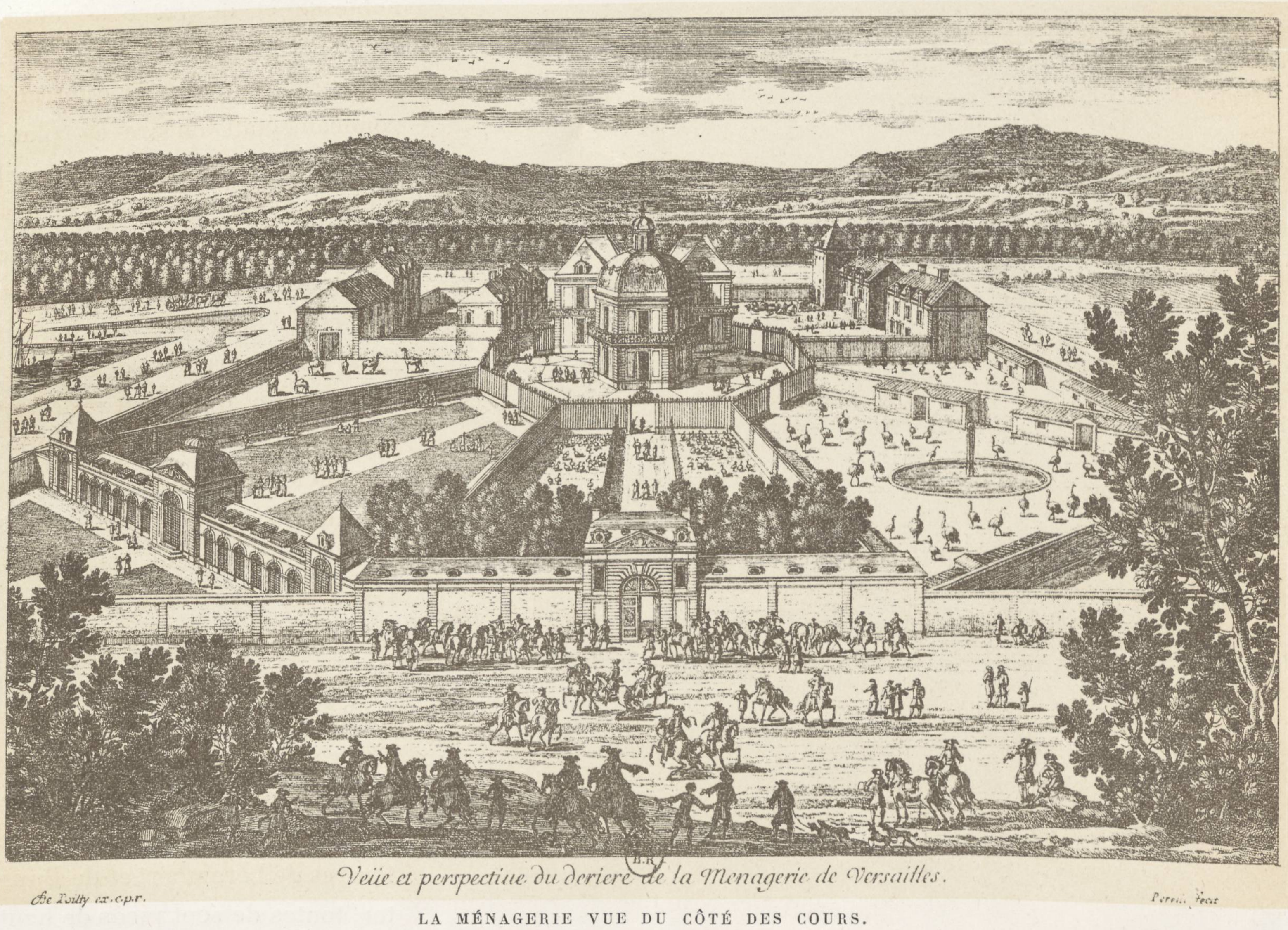
Cette première époque des constructions de Louis XIV est aussi celle de la première décoration sculpturale de Versailles. Toute une série d'œuvres d'art vient orner les jardins, chaque jour agrandis et embellis; mais elles sont oubliées ou détruites aujourd'hui, et personne n'a songé à en rappeler le souvenir. Il n'est cependant pas impossible de les retrouver par les Comptes et par les estampes, et elles offrent l'intérêt qui s'attache au commencement des grandes choses. Il vaut la peine de désigner les travaux donnés par Colbert, pour le Versailles primitif, aux artistes qu'il employait en même temps pour le Louvre, et de relever ces noms assez modestes de sculpteurs, qui seront suivis de tant d'autres et de plus illustres.

La plus ancienne commande est celle de termes de pierre pour divers points des jardins. Dès 1664, Michel Anguier en sculpte six en pierre de Vernon, qu'on met dans l'Allée Royale [2]. Il fait d'autres ouvrages, pour 1 500 livres, dont le détail n'est pas donné. Ces termes mêmes, que sont-ils? Il faut sans doute se résigner à l'ignorer. On est plus heureux avec ceux de Lerambert, que mentionnent des paiements de l'hiver et de l'été de 1664 : « A Louis Lerambert, sculpteur, pour prix de douze termes de pierre dure faits dans le Jardin à fleurs de Versailles... 2 200 livres. » Jacques Houzeau, sculpteur marbrier, est occupé en même temps à treize termes « pour la clôture du Jardin des fleurs », qui paraissent plus importants, puisqu'on les paye 13 000 livres [3]. On distingue nettement, en effet, dans la plus ancienne vue peinte de Versailles, une vingtaine de termes à double face, soutenant d'espace en espace la grille du Parterre de l'Amour, et on les rapproche, par la pensée, des grands termes du même genre qui ornent encore l'entrée du château de Vaux. Ceux de Lerambert étaient sans doute d'une sculpture plus délicate. Un témoignage dit qu'ils représentaient les douze signes du Zodiaque avec leurs symboles [4]; mais rien ne vient appuyer cette tradition. On trouve au contraire de fort beaux termes de Lerambert, gravés par Le Pautre comme étant dans les jardins de Versailles, et je suis porté à les identifier avec les nôtres, aucun autre travail de cette nature n'ayant été commandé à cet artiste. Ces termes gravés étaient bicéphales, car le graveur a présenté deux par deux, avec quelques attributs discrètement indiqués sur le socle, les couples mythologiques que voici : Apollon et Daphné, Bacchus et Ariane, Comus et Pan, Endymion et Diane, Hercule et Omphale, Jupiter et Junon, Mercure et Minerve, Persée et Andromède, Adonis et Vénus. Ces dix-huit bustes sont réunis en neuf estampes, comme ils le furent sans doute au Jardin des fleurs. Un croquis de Pérelle montre qu'il y avait encore, même après la construction de l'aile du Midi, quelques termes doubles conservés dans un reste de grillage de ce parterre.

La même année 1664, Thibaut Poissant a posé aussi « des termes de pierre dans le petit parc de Versailles », payés 2 300 livres ; ces huit morceaux, de douze pieds de hauteur, représentent Jupiter, Neptune, Pluton, Junon, Vénus, Apollon, Mercure et Pan. C'est au Fer-à-cheval qu'on les a mis, et ce sont peut-être ceux que montrent d'anciennes estampes autour du parterre de Latone et auxquels La Fontaine fait allusion. Ce sont les seuls travaux faits à Versailles par Thibaut Poissant, mort peu après, en 1668 [5]. Le nom des frères Marsy n'apparaît à Versailles, avant 1666, que pour des travaux d'intérieur, des corniches de stuc au vestibule et au salon de la Ménagerie ; il en est de même pour Baptiste Tubi, qui

fournit seulement des modèles en cire pour deux vases de bronze et, avec son compatriote Philippe Caffiéri, douze scabellons de bois de chêne sculpté[1]. Ces artistes vont prendre plus tard une place importante dans la transformation de Versailles; il convient de noter qu'ils y ont été, dès le début, employés par Colbert.

Mais voici les grandes statues qui apparaissent dans les jardins. Lerambert est payé de 1 400 livres, dont le premier acompte est du mois de mai 1665, « pour les quatre figures de pierre qu'il a faites et



LA MÉNAGERIE VUE DU CÔTÉ DES COURS.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

posées autour du grand rondeau »; Philippe de Buyster, qui touchait déjà une faible somme en 1664, reçoit 1 300 livres dans les mêmes conditions que Lerambert, et pour quatre figures de même destination[2]. L'éloge académique de Buyster, mort en 1688, fournit quelques détails : « Notre sculpteur eut beaucoup de part aux ouvrages de Versailles. Dans le jardin, proche de la fontaine d'Apollon, sur les angles des palissades qui s'y terminent, on voit huit figures de pierre, chacune haute de sept pieds, qui furent faites en 1665. Quatre de ces figures sont de M. Buyster, et de ces quatre il y en a deux qui représentent des satyres et deux qui représentent des hamadryades ou nymphes des bois et des eaux. Les quatre autres figures sont de M. Lerambert, qui a été adjoint à professeur dans l'Académie[3] ». Voici, d'autre part, les figures de Lerambert indiquées dans un document analogue, l'éloge du sculpteur par le même historiographe de l'Académie, Guillet de Saint-Georges : « L'une représente le dieu Pan, qui tient un cornet à bouquin; la seconde, une hamadryade qui danse; la troisième, une nymphe avec un tambour de basque, et la quatrième, un faune ou dieu des forêts. Il avait composé des vers enjoués, qui devaient être écrits au bas de chaque figure; mais on s'est contenté d'y mettre son nom, et on a pu le faire à sa gloire, puisqu'en effet ces figures ont été estimées de tous les connaisseurs[4]. » Ce passage rappelle les goûts littéraires de l'académicien, né au Louvre, fils

du garde des marbres et figures antiques du roi Louis XIII, qui fut élevé au milieu des objets d'art et resta l'un des meilleurs amis de Le Brun et de Le Nôtre. Lerambert, mort dès 1670, après avoir été associé par ses amis à la décoration de Vaux et à celle de Versailles, a laissé dans le parc des œuvres célèbres et même populaires : une partie des groupes d'enfants de l'Allée d'eau et les sphinx de marbre montés par des Amours de bronze, qui furent longtemps en haut des degrés de Latone. Ses œuvres primitives, antérieures à celles-ci de quatre ou cinq ans à peine, devaient avoir leurs qualités de noblesse et de grâce sérieuse.



TERMES DE PIERRE PAR LERAMBERT DANS LES ANCIENS JARDINS DE VERSAILLES.

ESTAMPE DE LE PAUTRE.

Tout l'ensemble de figures de pierre réuni autour du grand rondeau était encore en place au commencement de 1693 ; il fut transporté alors dans le jardin du Palais-Royal, où Le Nôtre faisait travailler. A la fin du règne de Louis XV, il partageait l'état de délabrement des statues de ce jardin, qu'on dut retirer et jeter aux gravois. Mais il peut se restituer, à Versailles, par des estampes contemporaines. Sans parler de la grande estampe de Louis de Chastillon, datée de 1683, qui en montre deux figures aisément reconnaissables auprès du bassin d'Apollon, il y a à la Chalcographie du Louvre une série de gravures de Le Pautre et de Chauveau, consacrées à des figures de Lerambert et de Buyster, toutes de sept pieds de haut, et qui sont, sans doute possible, celles du grand rondeau. Les légendes, qui portent les dates de 1672 et 1673, sont, il est vrai, peu précises. On y trouve, du premier, une joueuse de tambour avec un petit Amour, un faune et une danseuse ; du second, une joueuse de tambour avec un petit satyre, un satyre accompagné d'un petit satyre, un satyre tenant une grappe de raisin, un satyre tenant un cornet à bouquin, une nymphe tenant une couronne de chêne [1]. Ces huit statues étant certainement celles qui nous occupent, il s'est glissé ici, ce me semble, une erreur d'attribution au détriment de Lerambert ; le satyre tenant un cornet est certainement sa figure de Pan, que représente aussi, en petites dimensions, la vue de Chastillon. Il n'est pas facile de juger de la valeur des œuvres, seulement d'après les estampes ; on peut, du moins, se faire une idée du caractère de ces premières statues de Versailles, qui ont eu leurs jours de gloire sous les yeux du Grand Roi. Le voisinage de celles de Lerambert faisait du tort, paraît-il, à celles de son confrère ; mais toutes semblent avoir une certaine froideur, même dans le mouvement de danse, et la convention majestueuse

de leur style s'accorde assez bien avec le décor de paysage à la Poussin, où les graveurs se plurent à les placer.

La sculpture ornementale n'a pas eu, avant la création des fontaines, beaucoup d'occasions de s'exercer hors des appartements. Antoine Poissant le cadet, a fait la plus grande partie des bustes et des consoles qui les supportent, lors du remaniement des façades de la cour. En 1665, Colbert a commandé de fondre en bronze dix vases sur les modèles en cire de Laurent Magnier, Nicolas Legendre et Tubi; chaque modèle est payé cent livres, et les fontes sont confiées à Ambroise Duval, à Denis Prévost et à François Picart. Les modèles des deux grands vases qu'on demandera à Michel Anguier, l'année suivante, lui seront comptés à 250 livres l'un[1]. Enfin, c'est sur les comptes de 1665, quoique payée en 1666, que paraît la première figure de plomb, fournie par le plombier Pierre de la Haye, « représentant un Amour sur un cygne, pour mettre à un bassin de fontaine de Versailles[2] ». Ce genre de travaux, qui sera rarement indiqué avec précision, va se multiplier avec l'installation prochaine des fontaines et des jeux d'eau, qui commence en 1666; mais la première décoration sculpturale ne connaît que les termes et les quelques statues et groupes de pierre que j'ai essayé d'indiquer.



GROUPE DE PIERRE PAR PH. DE BUYSTER DANS LES ANCIENS JARDINS DE VERSAILLES.

ESTAMPE DE CHAUVEAU.

L'œuvre entière dont il vient d'être question est destinée à disparaître de Versailles et à n'y pas même laisser mémoire. Les changements de goût de Louis XIV, le désir bien royal d'avoir sans cesse du nouveau sous les yeux, la nécessité de faire place aux œuvres de plus jeunes artistes, bien des causes, en un mot, contribueront à ce résultat. Ces sculptures, d'ailleurs, qui toutes sont de pierre, devront naturellement céder la place, à mesure que s'élèvera le Versailles de marbre. Les ouvrages de la première heure seront comptés pour peu de chose, alors qu'on aura à peine assez d'espace pour ceux des maîtres qui s'annoncent, les Marsy, Tubi, Girardon, Le Gros, Desjardins, Coyzevox et tant d'autres, qui vont, pendant trente ou quarante ans, travailler aux mêmes lieux pour le Roi.

CHAPITRE TROISIÈME

VERSAILLES SÉJOUR DE FÊTES

Dans ce vaste domaine en création, où l'attire sans cesse le besoin de voir naître et grandir l'œuvre personnelle qu'il a rêvée, Louis XIV aime réunir sa cour, soit pour de somptueuses collations après la chasse, soit pour des comédies et des bals dans le Château ou dans les jardins. La *Gazette* est pleine de tels récits[1]. La fête la plus célèbre avant celle de 1668 est donnée du 7 au 9 mai 1664, au plus fort de la passion du Roi pour Mademoiselle de La Vallière. Beaucoup de gens savent, malgré la présence des deux Reines, que c'est à la jeune maîtresse qu'elle est offerte, et le succès qui y est ménagé à son frère, le marquis de La Vallière, vainqueur de la course de bagues, peut l'apprendre à tout le monde. Le choix de Versailles pour cette fête s'explique par la beauté déjà fort goûtée du petit château : « Quoiqu'il n'ait pas, dit l'un des auteurs qui la racontent, cette grande étendue qui se remarque en quelques autres palais de Sa Majesté..., il charme de toutes les manières, tout y rit dehors et dedans, l'or et le marbre y disputent de beauté et d'éclat... Sa symétrie, la richesse de ses meubles, la beauté de ses promenades et le nombre infini de ses fleurs, comme de ses orangers, rendent les environs de ce lieu dignes de sa rareté singulière. »

La Cour y séjourne avant et après la fête, du 5 au 14 mai, et le Roi y traite plus de six cents personnes, outre le personnel de la danse, de la comédie et les artisans de toute sorte venus de Paris, « si bien que cela paraissait une petite armée[2] ». Les détails sont inventés par Vigarani, « gentilhomme modénois », fort habile aux décors et aux machines, qui va être, sous le titre modeste d'ingénieur du Roi, le metteur en scène de toutes les fêtes de Versailles. Le premier gentilhomme de la Chambre en fonctions, le duc de Saint-Aignan, a été chargé par le Roi de trouver un lien entre les divertissements; il s'est adjoint Benserade et le président de Périgny, qui s'entendent aux plans de ballets et aux vers de circonstance, et il a été décidé qu'on reproduirait un des épisodes les plus connus du *Roland furieux*. Le Roi y tient le premier rôle, celui de Roger retenu avec les braves chevaliers, ses compagnons, dans l'île de l'enchanteresse Alcine, jusqu'au moment où la bague d'Angélique, mise au doigt de Roger, vient le délivrer des sortilèges qui l'ont fait captif des plaisirs. Tel est le sujet des trois journées, dont Israël Silvestre dessinera et gravera les principaux moments et dont la relation officielle sera imprimée, par l'ordre de Sa Majesté, sous ce titre : *les Plaisirs de l'Ile enchantée*[3].

Trois points différents du bas de l'Allée Royale ont été choisis pour chaque journée. On peut les reconnaître, grâce à la relation d'un témoin, M. de Marigny, qui parle ainsi de l'emplacement réservé à la course de bagues : « L'on arrive, par la grande allée qui est au bout du parterre, dans un rond fort spacieux coupé par une autre allée de même largeur. Ce lieu, qui est à cinq ou six cents pas du Château, fut choisi pour le plus propre à faire paraître les premiers divertissements du palais enchanté d'Alcine[4]. » Le plus ancien plan gravé montre très bien cette place spacieuse à l'endroit où l'Allée Royale, alors assez

étroite, s'élargissait en rond-point. La représentation de la *Princesse d'Élide,* dans la seconde journée, eut lieu presque tout au bas de l'allée : « On avait dressé un grand théâtre, environ cent pas au-dessous du rond où les chevaliers avaient couru la bague. » C'était sans doute un peu au-dessous de l'endroit où débouche aujourd'hui l'entrée du bosquet des Dômes. Enfin, pour le troisième jour, le palais d'Alcine, qui fut embrasé par un feu d'artifice, avait été construit sur le grand rondeau, « dont l'étendue et la forme, dit la relation officielle, sont extraordinaires » ; c'était la pièce d'eau du bas du parc (plus tard bassin d'Apollon), qui avait déjà ses proportions actuelles, mais qu'aucun groupe ni jet d'eau n'embellissait encore.



PREMIÈRE JOURNÉE DES « PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTÉE ». MARCHE DE ROGER ET DE SES CHEVALIERS.
LAVIS TIRÉ D'UN RECUEIL MANUSCRIT AYANT APPARTENU A LOUIS XIV.

Le 7 mai, sur les six heures du soir, la Cour se rendit au lieu aménagé pour la première fête. « L'on avait élevé, dans les quatre avenues du rond, de grands portiques ornés au dehors et au dedans des armes et des chiffres de Sa Majesté. L'on avait mis le haut dais justement à l'entrée du rond, et derrière, en remontant dans l'allée, l'on avait arrangé des bancs en forme d'amphithéâtre pour placer deux cents personnes. De grandes machines, entrelacées dans les arbres du rond, soutenaient des chandeliers [lustres] garnis d'un nombre infini de flambeaux pour faire, s'il était possible, une lumière égale à celle du soleil, lorsqu'il aurait fait place à la nuit[1] ». Dans le champ clos, les chevaliers de l'Arioste défilèrent d'abord devant les dames, accompagnés d'un somptueux cortège de pages, trompettes et timbaliers ; après eux vint un gigantesque char d'Apollon, à quatre chevaux, mené par le sieur Millet, cocher du Roi, portant les attributs du Temps et entouré des douze Heures du jour et des douze Signes du Zodiaque allant à pied. Des vers furent récités par les acteurs et

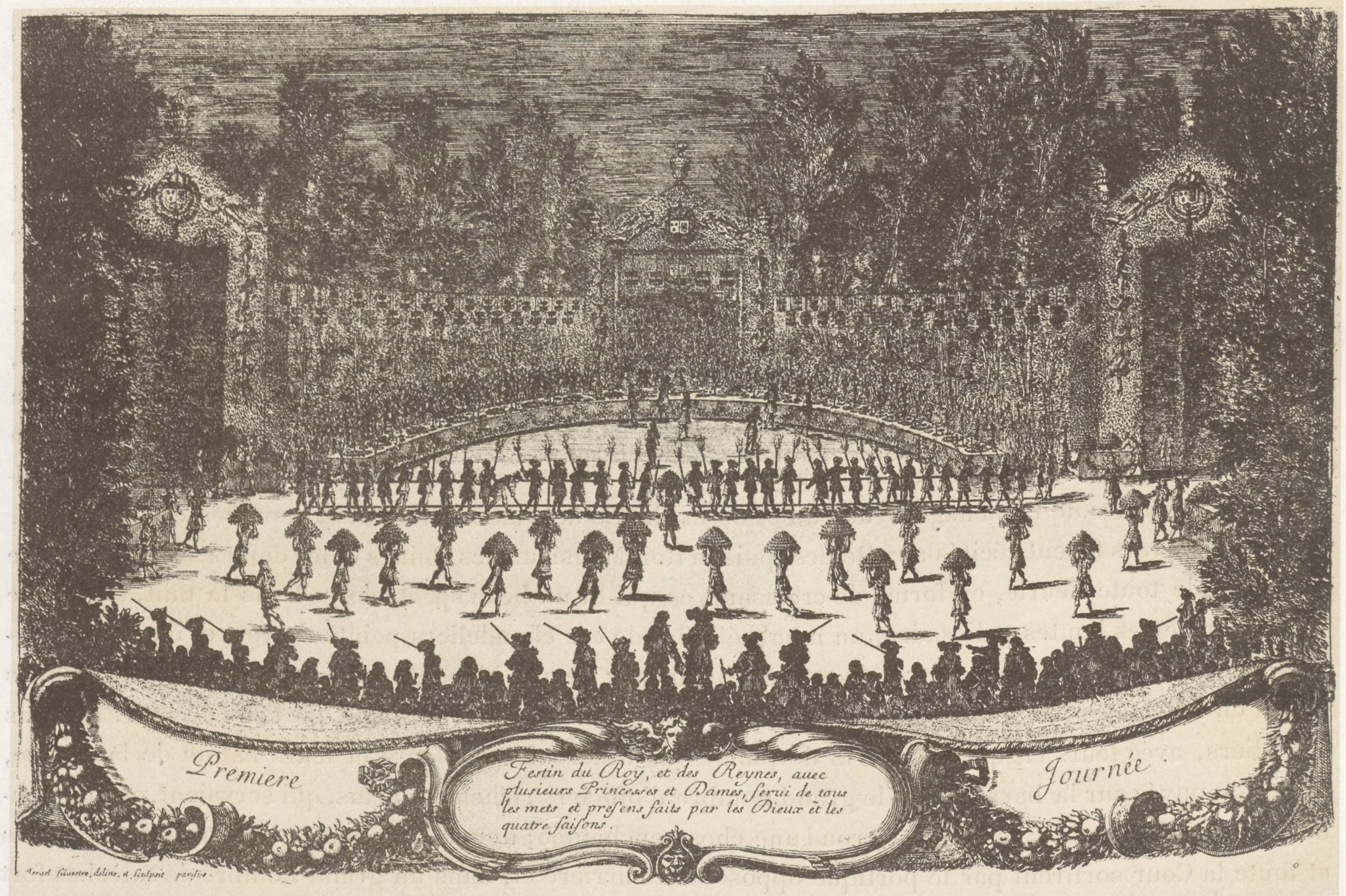
actrices de la troupe de Molière, qui figuraient les Siècles d'or, d'argent, d'airain et de fer, et le dieu Apollon. Puis, le jeu d'adresse, qui était la course de bagues, commença. C'était un prétexte à montrer de beaux habits et de beaux jeunes hommes. « Le Roi, représentant Roger, montait un des plus beaux chevaux du monde, dont le harnais couleur de feu éclatait d'or, d'argent et de pierreries. Sa Majesté était armée à la façon des Grecs, comme tous ceux de sa quadrille, et portait une cuirasse à lame d'argent, couverte d'une riche broderie d'or et de diamants. Son port et toute son action étaient dignes de son rang; son casque, tout couvert de plumes couleur de feu, avait une grâce incomparable; et jamais un air plus libre, plus guerrier, n'a mis un mortel au-dessus des autres hommes. » Après s'être fait admirer en plusieurs courses, le Roi laissa la victoire se décider entre les autres chevaliers. « Le duc de Guise, les marquis de Soyecourt et de La Vallière demeurèrent à la dispute, dont ce dernier emporta le prix, qui fut une épée d'or enrichie de diamants, avec des boucles de baudrier de valeur, que donna la Reine-mère et dont elle l'honora de sa main [1]. »

La nuit survenue, « le camp fut éclairé de lumières et, tous les chevaliers s'étant retirés, on vit entrer l'Orphée de nos jours, vous entendez bien que je veux dire Lully, à la tête d'une grande troupe de concertants, qui, s'étant approchés au petit pas et à la cadence de leurs instruments, se séparèrent en deux bandes, à droite et à gauche du haut dais, en bordant les palissades du rond ». Les violons jouèrent pendant l'entrée des quatre Saisons, dont les montures étaient un cheval d'Espagne, pour le Printemps, et pour les autres, un éléphant, un chameau et un ours. Quarante-huit personnages, habillés suivant la saison qu'ils accompagnaient, avaient sur leurs têtes des bassins remplis de mets et de fruits pour la collation. Pan et Diane, portés sur un petit rocher planté d'arbres, parurent aussi, avec une suite qui présenta « des viandes de la ménagerie de Pan et de la chasse de Diane ». Pan était représenté par Molière. De nouveaux vers furent récités aux Reines, puis le Roi, Monsieur, les Reines et les dames s'assirent à une grande table toute fleurie, en forme de croissant, ce qui fit un beau spectacle. « Dans la nuit, auprès de la verdeur de ces hautes palissades, un nombre infini de ces chandeliers peints de vert et d'argent, portant chacun vingt-quatre bougies et deux cents flambeaux de cire blanche, tenus par autant de personnes vêtues en masque, rendaient une clarté presque aussi grande et plus agréable que celle du jour. Tous les chevaliers, avec leurs casques couverts de plumes de différentes couleurs et leurs habits de la course, étaient appuyés sur la barrière; et le grand nombre d'officiers richement vêtus, qui servaient, en augmentaient encore la beauté et rendaient ce rond une chose enchantée; duquel, après la collation, Leurs Majestés et toute la Cour sortirent par le portique opposé à la barrière et, dans un grand nombre de calèches fort ajustées, reprirent le chemin du Château [2]. »

Le deuxième jour, la nuit étant tombée, on fut à la salle de théâtre, dressée en rond de verdure. « Le dessein de cette seconde fête était que Roger et les chevaliers, après avoir fait des merveilles aux courses, que, par l'ordre de la belle Magicienne, ils avaient faites en faveur de la Reine, continuaient en ce même dessein pour le divertissement suivant; et que, l'île flottante n'ayant point éloigné le rivage de la France, ils donnaient à S. M. le plaisir d'une comédie dont la scène était en Élide. » Grâce à cette fiction, la troupe de Molière représenta une comédie, imitée de l'espagnol, en cinq actes, dont le premier seul était en vers, et qui comportait six intermèdes. Le personnage de la princesse d'Élide était tenu par la jolie « Mademoiselle de Molière »; son mari y joua un rôle bouffon assez important, celui du « plaisant » de la princesse [3], et le premier intermède, où sa poltronnerie eut à se défendre contre un ours, donna fort à rire à la compagnie. L'intermède qui termina la pièce fut un admirable ballet de faunes, de bergers et de « bergères héroïques », « et toute cette scène fut si grande, si remplie et si agréable, qu'il ne s'était encore rien vu de plus beau en ballet [4]. »

La soirée du 9 mai fut réservée aux plus singuliers artifices des machines de Vigarani. Au milieu du rondeau, s'élevait le château d'Alcine sur une île rocheuse, devant laquelle s'avançaient deux lignes de rochers; des tapisseries fixées par des mâts faisaient les côtés d'une sorte de scène sur l'eau.

Les musiciens y prirent place, quand la Cour se fut assise auprès du bord. « Mais ce qui surprit davantage fut de voir sortir Alcine de derrière le rocher, portée par un monstre marin d'une grandeur prodigieuse. Deux des nymphes de sa suite, sous les noms de Célie et de Dircé, partirent au même temps à sa suite et, se mettant à ses côtés sur de grandes baleines, elles s'approchèrent du bord du rondeau, et l'Enchanteresse commença des vers, auxquels ses compagnes répondirent et qui furent à la louange de la Reine, mère du Roi. » C'était Mademoiselle du Parc qui faisait Alcine; Mademoiselle de Brie et la femme de Molière représentaient ses nymphes. Quand elles eurent récité, les monstres les ramenèrent



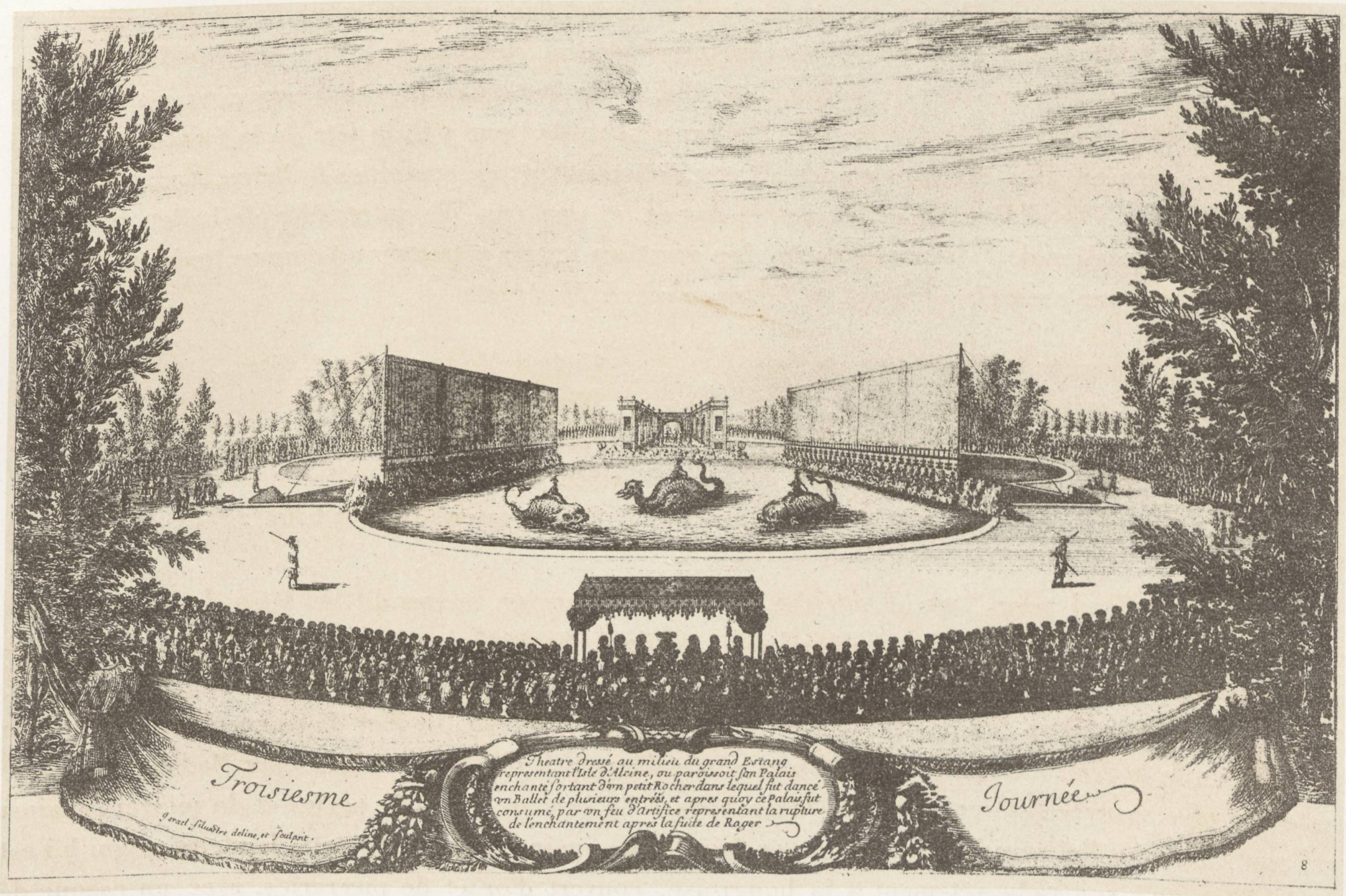
« LES PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTÉE. » FESTIN NOCTURNE DANS L'ALLÉE ROYALE.

ESTAMPE D'ISRAËL SILVESTRE.

« du côté de l'Ile enchantée, où était le Château, qui, s'ouvrant à leur arrivée, surprit agréablement les yeux par les beautés d'une architecture si merveilleuse que l'on eût cru que c'était de l'invention de Vigarani, si l'on n'eût été prévenu que c'était un enchantement d'Alcine. Alors les concertants redoublèrent les accords et l'on vit [à l'intérieur du château] des géants d'une prodigieuse grandeur qui firent la première entrée du ballet ». Il y eut six entrées, dont la dernière fit paraître Roger recevant l'anneau libérateur. Au même instant, un coup de tonnerre suivi d'éclairs marqua la fin des enchantements; et le palais d'Alcine s'abîma dans un très beau feu d'artifice, dont l'effet fut doublé par l'eau qui reflétait les fusées et les échos qui répercutaient le bruit des boîtes.

Les plaisirs de l'Ile enchantée étaient finis. Le Roi les prolongea quelques jours encore par des divertissements assez peu communs. Le 10 mai, il voulut courre les têtes à l'allemande, jeu de cavaliers, qui consistait à emporter à toute bride, et successivement avec la lance, l'épée et la javeline, une tête de Turc, de Maure et de Méduse. Le jeu eut lieu dans les fossés du Château, qui étaient, comme je l'ai marqué, un simple arrangement d'architecture traditionnel et où l'eau ne montait pas. « Toute la Cour s'était placée sur une balustrade de fer doré, qui régnait autour de l'agréable maison de Versailles et

qui regarde le fossé, dans lequel on avait dressé la lice avec des barrières ». Le Roi remporta le prix de deux courses, mais sur-le-champ il redonna à courre celui qu'offrait la Reine aux chevaliers qui avaient été de sa quadrille; c'était un diamant, et le duc de Coislin, qui le gagna, le reçut des mains de la Reine. Le lendemain, il y eut promenade à la Ménagerie, où le Roi fit admirer les nouveaux bâtiments qu'il venait d'y faire et le grand nombre des oiseaux rares [1]. « Le soir, S. M. fit représenter sur l'un de ces théâtres doubles de son salon, que son esprit universel a lui-même inventés, la comédie des *Fâcheux* faite par le sieur de Molière, mêlée d'entrées de ballet et fort ingénieuse [2] ». Le jour suivant,



« LES PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTÉE. » REPRÉSENTATION DONNÉE SUR LE GRAND RONDEAU.
ESTAMPE D'ISRAËL SILVESTRE.

après avoir dîné, le Roi fit tirer aux dames une loterie « de pierreries, ameublements, argenterie et autres choses semblables; et, quoique le sort ait accoutumé de décider de ces présents, il s'accorda sans doute avec le désir de S. M., quand il fit tomber le gros lot entre les mains de la Reine ». Puis, on fut assister à un défi échangé par deux des nobles figurants de la première journée, le marquis de Soyecourt et le duc de Saint-Aignan; ils coururent les têtes dans leurs costumes et provoquèrent entre leurs partisans de nombreuses gageures d'argent. Saint-Aignan gagna le défi. « Le soir, S. M. fit jouer une comédie nommée *Tartufe*, que le sieur de Molière avait faite contre les hypocrites [3]... » C'étaient seulement les trois premiers actes d'une pièce encore inconnue, qui allait faire quelque bruit dans le monde. Le lendemain, 13 mai, le Roi voulut encore courre les têtes, et la comédie fut le *Mariage forcé;* le 14, la Cour partit pour Fontainebleau.

Cette série de divertissements n'avait pas encore sa pareille dans les fastes de la Cour de France; mais le petit Versailles ne se prêtait aucunement au séjour des grandes foules de cour, et le Roi avait fait, avec des heureux, des mécontents. On le sait par le premier témoignage, indirect il est vrai, de Madame de Sévigné sur Versailles. Olivier d'Ormesson, narrant dans ses Mémoires le procès de Fouquet, s'interrompt pour noter : « Madame de Sévigné nous conta les divertissements de Versailles,

qui avaient duré depuis le mercredi jusqu'au dimanche, en courses de bagues, ballets, comédies, feux d'artifice et autres inventions fort belles; que tous les courtisans étaient enragés, car le Roi ne prenait soin d'aucun d'eux, et MM. de Guise, d'Elbeuf n'avaient pas quasi un trou pour se mettre à couvert[1]. » Qui donc aurait prévu qu'une ville entière serait en ce lieu vingt ans plus tard?

Quelques parties de cette fête de 1664 se répétèrent les années suivantes, qui sont les plus brillantes de la jeune Cour. En 1665, où il y eut de nombreux séjours du Roi à Versailles, avec chasses, spectacles, bals et régals, on donna, le 13 juin, la comédie suivie de bal dans un vaste salon de verdure élevé par Vigarani dans l'Allée Royale et éclairé de cent lustres de cristal. Au mois de juillet, la reine d'Angleterre, venue en France pour les couches de Madame, sa fille, visita Versailles et y demeura cinq jours avec sa maison, magnifiquement traitée par le Roi[2]. En septembre, la Cour y fit la fête de la Saint-Hubert, qui dura quatre journées; il y eut une grande chasse, où parurent en amazones la Reine, Madame, Mademoiselle, Mademoiselle d'Alençon et les autres dames, et une comédie entremêlée de ballet, qui fut la première représentation de l'*Amour médecin*. Les gazetiers lettrés y trouvèrent comme toujours matière à rimer, Robinet par exemple, écrivant sa *Lettre en vers à Madame* :

Dimanche où le ciel tout exprès
Se para de tous ses attraits,
Notre Cour courut à Versailles
Pour y rire et faire godailles.
. . . .
L'admirable et plaisant Molière...
Illec avec sa compagnie
Fit admirer son gai génie;
Son jeu fut mêlé d'un ballet
Qui fut trouvé drôle et follet[3].

En 1666, le deuil pour Anne d'Autriche, morte le 19 janvier, suspendit les fêtes de la Cour, mais n'interrompit pas ses petits séjours habituels à Versailles[4]. En 1667, les divertissements de la fin du carnaval s'y passèrent, et l'on revit, à cette occasion, les courses de têtes et le défilé des brillants cavaliers, dans ces riches costumes de fantaisie que Louis XIV aimait à revêtir. Le jour de ce carrousel, une partie des beautés de la Cour était à cheval, « toutes admirablement équipées, conduites par Madame, avec une veste des plus superbes et sur un cheval blanc houssé de brocart, semé de perles et de pierreries, ainsi que son habit. Le Roi marchait après, ne se faisant pas moins connaître à cette haute mine qui lui est particulière qu'à son riche vêtement à la hongroise, couvert d'or et de pierreries, avec un casque de même, ondoyé de plumes, et à la fierté de son cheval, qui semblait plus superbe de porter un si grand monarque que de la magnificence de son caparaçon et de sa housse pareillement couverte de pierreries ». Monsieur, en Turc, et le duc d'Enghien, en Indien, chevauchaient auprès du Roi, et les seigneurs suivaient en dix quadrilles. On fit le tour du camp, établi devant la charmante Orangerie, et, après avoir salué la Reine et les princesses, elles aussi toutes galamment déguisées, le Roi courut la première course et après lui tous les chevaliers. « Ce divertissement fut vu d'un nombre infini d'étrangers, entre lesquels il y avait quantité de seigneurs allemands placés sur de grandes balustrades et terrasses, qui semblaient avoir été préparées à cet effet, quoique ce soient les ornements naturels de ce beau lieu[5] ».

Il était naturel, après de telles journées, que Versailles fût regardé comme le théâtre par excellence des fêtes de Louis XIV. Le caractère que cette maison avait alors semble bien marqué par un témoignage du temps : « C'est assurément une belle et agréable chose de voir le Roi en ce beau désert, lorsqu'il y fait de petites fêtes galantes ou de celles qui étonnent par leur magnificence, par leur nouveauté, par leur pompe, par la multitude des divertissements éclatants, par les musiques différentes, par les eaux, par les feux d'artifice, par l'abondance de toutes choses, et surtout par des palais de verdure, qu'on peut nommer des lieux enchantés, dont jamais la nature et l'art joints ensemble ne s'étaient avisés... Mais quiconque a vu le Roi pendant la campagne de Flandre l'admirera encore mille fois plus parmi les plaisirs, que ne font ceux qui ne l'ont point vu à la guerre... étonner les premiers capitaines de l'univers

par sa capacité, charmer tout le monde jusqu'aux simples soldats par une familiarité héroïque... aller à la tranchée avec une fermeté intrépide, résister à la fatigue, aux veilles et à tout ce que la guerre a de plus pénible, et faire tout cela avec la même facilité et la même gaieté qu'il ordonne les fêtes de Versailles [1] ». C'est surtout la fête racontée plus loin qui inspire cette antithèse, et c'est l'auteur de *Clélie* qui tient ce langage, fidèle écho d'une opinion publique encore entièrement favorable au jeune Roi.

Les séjours de la Cour, pendant les années qui précédèrent la paix d'Aix-la-Chapelle, étaient pour Louis XIV l'occasion de suivre de près la marche des travaux qu'il ordonnait et qui, peu à peu, transformaient Versailles. Aussi semblait-il s'y plaire de plus en plus, malgré l'incommodité qu'offraient pour les logements un château aussi petit et les quelques pavillons récemment construits au dehors. A l'intérieur, on avait fait ou refait pour le Roi, la Reine, la Reine-mère et le Dauphin, quatre grands appartements, dont Mademoiselle de Scudéry décrira bientôt les beautés[2]. Monsieur et Madame devaient être aussi dignement logés. Il y avait une chapelle, où Noël Coypel exécutait des peintures, en 1666[3]. Dans le Petit Parc, outre le Jeu de paume, qui datait de Louis XIII, la Cour trouvait un jeu nouveau, une « ramasse », sorte de glissoire en bois, qui avait une grande analogie avec ce qu'on a appelé depuis les « montagnes russes ». Pendant que la Reine tenait le cercle, ou avant la chasse, le Roi allait sur les chantiers. Un jour de septembre 1665, il rencontra dans sa promenade le cavalier Bernin. Celui-ci, au cours de sa visite des curiosités de Paris, consacrait une journée à Versailles, dont Le Nôtre lui faisait les honneurs. Laissons parler le narrateur qui tenait journal des gestes et paroles de l'homme illustre :

« Étant descendus vers les terrasses auxquelles Le Nôtre fait travailler, il lui a montré le dessin, les pentes, les descentes à pied et en carrosse, et lui a fort expliqué ce qu'il fait là exécuter[4]. De là l'on est allé dans le Jardin des fleurs, autour duquel sont de petites terrasses de la hauteur de deux pieds ou environ, ornées d'arbres en pomme et en boule d'un vert de toutes saisons[5]. Le cavalier a dit que tout cela lui semblait beau, même la descente qui conduit à l'Orangerie, dans laquelle il est entré et en a mesuré la largeur. L'on lui a dit que la voûte en terrasse était couverte d'un mastic appliqué sur une toile, laquelle en est imbibée et qui est un secret qu'a donné M. de Francini ; que cette voûte a déjà fait l'épreuve de deux hivers[6]. Il a trouvé l'Orangerie belle et a dit qu'on pourrait l'orner pour en faire un lieu qui, l'été, serait fort agréable, qu'il faudrait peindre de clair-obscur... Après, revenant et entrant dans la cour du Château, il a rencontré le Roi qui en sortait. Il a dit à Sa Majesté qu'il avait trouvé tout ce qu'il venait de voir galant et fort beau; qu'il s'étonnait comment elle ne venait dans un si agréable lieu qu'une seule fois la semaine; qu'il méritait bien qu'elle y vînt au moins deux fois. Le Roi a témoigné être bien aise que le lieu lui plût, et a passé[7]. »

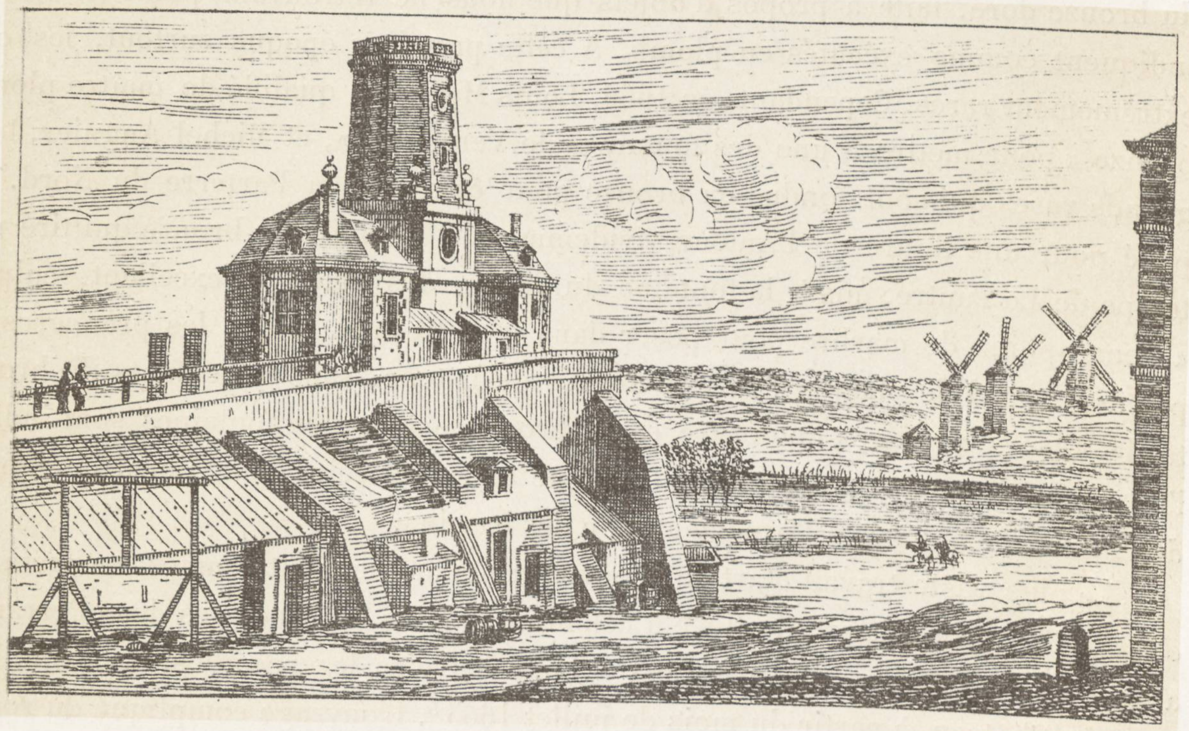
Versailles va s'orner à présent de beautés d'un nouveau genre, ses jeux d'eau. Ils sont l'œuvre des fils d'un ingénieur de Florence, Tommaso Francini, venu en France sous Henri IV et mort en 1651, titulaire de la charge d' « intendant général des eaux et fontaines de France ». Les Francine, qu'on nomme plutôt « MM. de Franchine[8] », excellent comme leur père dans l'art hydraulique; mais c'est l'aîné, François Francine, qui a hérité de la charge et du titre; son frère, Pierre Francine, travaille en sous-ordre comme simple « ingénieur pour le mouvement des eaux et fontaines des maisons royales ». François Francine est moins bien servi par Versailles qu'il ne l'a été par les « Nymphes de Vaux » célébrées de La Fontaine. Il doit créer des effets supérieurs à tous ceux qu'on a réalisés jusqu'alors, loin de toute source de quelque importance et sur un sol d'eau stagnante et de marais, qui se prête fort mal à cette expérience. Mais les ingénieurs, aux prises avec des difficultés qui semblent insurmontables, sont soutenus par la volonté d'un maître qui commence déjà à forcer la nature à lui obéir.

Les documents montrent que le grand travail de l'année 1665 a été la construction de la Pompe et de la Tour d'eau. Celle-ci, construite par Le Vau sur l'emplacement où est aujourd'hui l'hôtel des Réservoirs,

est destinée à recevoir l'eau à une grande hauteur, à la conserver et à la distribuer suivant les besoins aux réservoirs du parc et aux fontaines. La Pompe prend l'eau dans le grand étang de Clagny, qui se déploie au bas des pentes septentrionales de Versailles et sur le bord duquel sont des moulins à vent, les moulins de Clagny, que représente une estampe anonyme fort rare[1]. Les machines primitives et tout le mouvement de la Pompe, que met en action un manège à chevaux, ont été l'œuvre de Denis Jolly, maître de la pompe du Pont-Neuf. Ce Jolly, qui est l'indispensable collaborateur des Francine, a fourni en outre pour cent mille livres de conduites en une seule année[2]. Le Roi s'est impatienté plus d'une fois de la lenteur de ces ouvrages compliqués, qui ont duré plus d'une année, et il dit volontiers au sieur Jolly « qu'il n'y a personne de si long que lui dans son travail ». Charles Perrault, en sa qualité de contrôleur des Bâtiments du Roi, reste à Versailles des semaines entières pour surveiller l'ouvrage, l'activer et en rendre compte à Colbert jour par jour. Enfin, le 17 décembre, Le Vau voit fonctionner la Pompe portant l'eau jusqu'au sommet de la tour, et il prépare la visite de Sa Majesté, qui doit monter avec sa suite par le petit escalier de fer. Cette visite a lieu le 21, et paraît satisfaire le Roi[3]. Mais le savant Huygens visitant Versailles peu après s'étonne de la construction faite et dit à Charles Perrault : « Il n'était point nécessaire de faire monter l'eau sur cette tour ; la pompe l'aurait portée aussi aisément de l'étang dans les réservoirs, sans aucun entrepôt, et la dépense de la tour est assurément très inutile ». « Je compris la chose dans le moment même, raconte Perrault, et je le dis à M. Colbert, qui en demeura d'accord sans hésiter, en ajoutant : « Que voulez-vous? il faut bien payer son apprentissage[4] ».

L'inauguration des grands effets d'eau est de 1666. Cette année-là, les conduites sont posées pour un certain nombre de bassins, où des « fontaines », suivant le mot du temps, commencent à s'établir. Les récits inédits des visites royales mentionnent, dès le mois d'avril, les premiers essais de la distribution des eaux et du règlement de leurs effets : « Le Roi visitant hier les travaux passa par le bosquet vert pour voir l'effet du jet d'eau, qui fut aussitôt arrêté que S. M. fût passée[5]... S. M. remarqua dans le jardin fruitier le jet d'eau du bassin qui est au bas d'icelui, qui ne va qu'à cinq pieds de haut. Je crois qu'il était trop battu du vent et que l'ajustage était trop gros; je dis à S. M. que Monseigneur [Colbert] faisait changer les ajustages et que les ouvertures d'iceux seraient proportionnées suivant la distribution de l'eau qui sera donnée à chaque bassin. Après qu'elle eut fait voir à M. de Liancourt son Orangerie, elle fit un tour dans les allées du Petit Parc, et aussitôt fut au Jeu de paume, à la sortie duquel S. M. fut à la Ménagerie, où elle eut bien du divertissement des eaux de la grotte et des dragons. Au retour, elle se promena une heure et demie dans le Petit Parc et considéra nos ouvrages, particulièrement les bassin et fontaine du jardin en terrasse, que je ferai finir le plus tôt possible; je ne crains que la longueur de M. Jolly pour les tuyaux et conduites. » Souvent, par la suite, le Roi vient se promener à pied et on lui donne chaque fois « le contentement des fontaines[6] ». Un des effets d'eau les plus importants par la masse est celui du rondeau où sera bientôt le Dragon et qu'on appelle justement alors le « bassin du Grand Jet » ; le travail s'y achève au mois d'août 1666[7]. La partie du jardin où il se trouve sera bien vite, lors de la création de l'Allée d'eau, une des mieux aménagées au point de vue qui nous occupe. Au bassin de l'Ovale (Latone), six jets secondaires sont groupés autour du jet central, et on se dispose à l'entourer de termes sculptés par Houzeau[8]. Au bas du parc, le grand bassin des Cygnes est orné, également dans l'été de 1666, d'une « infinité de jets d'eau qui, réunis ensemble, font une gerbe d'une hauteur et d'une grosseur extraordinaires[9] ». Notons aussi la création des « bassin et fontaine du jardin en terrasse », qui se rapporte au parterre sur le devant du Château[10]. Ces changements entraînent un certain remaniement des perspectives. De tous côtés, elles sont prolongées vers la campagne, par un artifice que les contemporains remarquent : « Au bout de toutes les allées, on a mis des grilles, au delà desquelles on découvre des paysages agréables, qui font paraître les jardins plus beaux[11]. » En 1667, on élargit l'Allée Royale, en abattant les arbres qui la bordent, pour permettre à la vue de descendre plus librement au bassin des Cygnes, où les eaux jaillissantes viennent d'être amenées[12].

Cette préoccupation d'étendre la vue déjà fort belle dont on jouit des fenêtres du Château, et surtout du haut du Fer-à-cheval au-dessus du bassin de l'Ovale, amène Louis XIV à rêver une œuvre immense, que suggère la présence des eaux dans les bas terrains. A peine s'élargit l'Allée Royale, qu'un canal commence à être creusé, réduit d'abord toutefois à des proportions assez courtes, comme le montrent quelques estampes de Pérelle et surtout la plus ancienne vue peinte du parc de Versailles [1]. Le Roi a consulté Messieurs de l'Académie des sciences pour savoir s'il serait possible d'établir un canal dans cette partie du parc; les niveaux pris avec des instruments perfectionnés leur ont permis de l'assurer. Les travaux occupent l'année 1668 [2]. Mais ce premier canal, tout en ayant la largeur d'aujourd'hui et déjà une forme de croix, ne se développe que sur assez peu de longueur; c'est plutôt une amorce du canal complet qui sera exécuté à partir de 1671. Tel qu'il est cependant, sur la peinture à laquelle le lecteur doit se reporter, le premier canal, au milieu des allées divergentes, dont les arbres commencent à grandir, ajoute quelque majesté au paysage de Versailles.



LA TOUR D'EAU DE VERSAILLES ET LES MOULINS DE CLAGNY.
ESTAMPE ANONYME.

Le Canal a été creusé sur l'emplacement d'une longue allée, qui partait d'un grand rond d'arbres et de gazon, au sortir du Petit Parc, et se dirigeait vers le mur occidental du Grand Parc. Tous ces tracés sont visibles sur l'ancien plan de Delapointe. D'autres et nombreux travaux ont été faits en 1668 dans cette partie du domaine : « Le 14 de septembre, écrit Petit à Colbert, j'ai toisé ce que les ristons et autres terrassiers ont enlevé de terre, tant au Canal qu'allées et contre-allées le long d'icelui et, hors dudit Canal, tant au grand rond sortant du Petit Parc, que hors le Grand Parc. Nous avons trouvé qu'il avait été fouillé et transporté 9 000 toises cubes de terre. » Deux mois plus tard, le jardinier Marin Trumel, préposé aux pépinières, plante de ses plus beaux ypreaux « l'allée qui conduit du grand rond à la Ménagerie », tandis que « l'on commence à poser les gros tuyaux de conduite qui mèneront l'eau du bassin des Cygnes dans le Canal [3]. » A ce moment des travaux, Mademoiselle de Scudéry décrit fort bien l'aspect que présente ce coin du parc, où passent les promeneurs qui vont à la Ménagerie : « Nous sortîmes par une grande grille et nous entrâmes dans un vaste rond d'arbres, où grand nombre d'allées aboutissent et où aboutit aussi le Canal dont j'ai déjà parlé, dont le milieu est marqué par un grand carré d'eau; et ce Canal de quatre cents toises est environné de deux terrasses bordées d'arbres, avec une grande place au haut du tertre, en forme de demi-lune, d'où l'on voit tout le palais et le jardin en amphithéâtre [4]. » Le Canal primitif fait donc suite à une large étoile d'allées rayonnantes, et il est assez distant du bassin des Cygnes, où se dressera dans peu d'années le groupe du Char d'Apollon. La tête élargie du Canal définitif s'en trouvera sensiblement plus rapprochée, en même temps que son triple prolongement à travers le Grand Parc changera singulièrement le caractère de toute cette plaine.

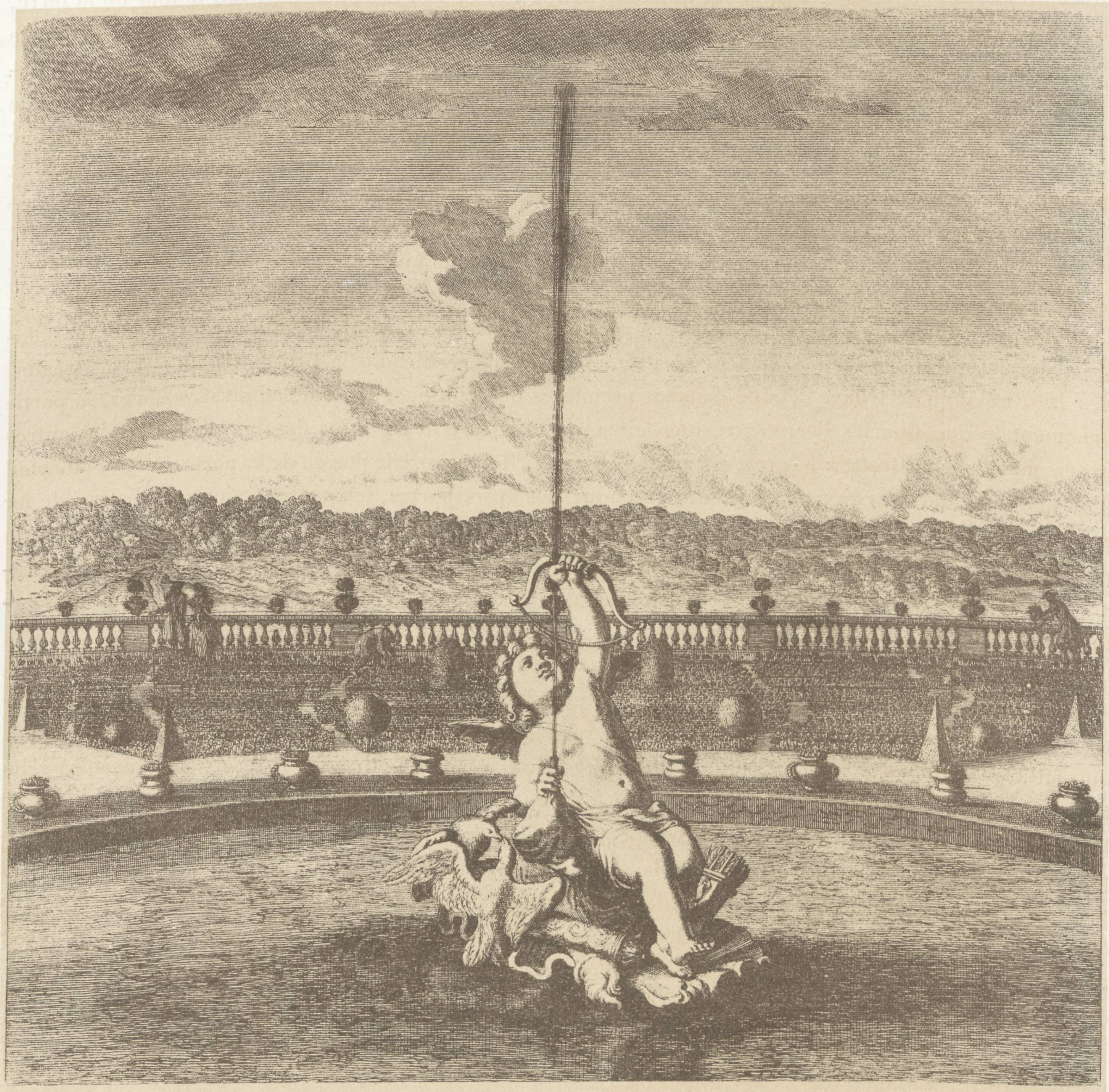
Il faut songer maintenant à décorer les nouvelles fontaines du jardin. Cette pensée amène à faire

de nombreuses commandes aux artistes. Les sculpteurs qui reçoivent les principales sont les frères Gaspard et Balthazar Marsy. En deux ans, 1666 et 1667, ils touchent près de dix mille livres sur des « figures de plomb et ornements de sculptures pour les fontaines »; toute l'ornementation du bassin du Dragon est comprise dans cette somme, le dragon, les quatre dauphins et les quatre amours sur des cygnes [1]. Ils ont fait également, pour la jolie fontaine du Triton ou de la Sirène, située sur la terrasse à l'angle nord-ouest du Château, des groupes qui sont déjà dorés en 1668 [2]. On y voit un triton soutenant une sirène, qui jette de l'eau par une coquille portée à sa bouche, et deux enfants assis sur des dauphins. Ce groupe, qui disparaîtra avec le bassin, est indiqué comme étant de bronze doré. D'ordinaire, pour les fontaines, le métal employé par les sculpteurs est un mélange de plomb et d'étain, que la dorure rend semblable au bronze doré; il faut se méfier toujours en lisant les descriptions, de cette mention du bronze doré, faite à propos d'objets que nous ne retrouvons point en ce métal et que les Comptes indiquent comme exécutés en plomb. A cette première époque surtout, les ouvrages de bronze sont extrêmement rares. Cependant, en 1666, Louis Mazeline, qualifié de maître plombier, fait un dauphin de bronze « pour mettre à une des fontaines de Versailles », et Michel Anguier, le modèle en cire de deux grands vases qui sont fondus en bronze pour être mis au Parterre du Nord. En 1667, Lerambert est payé pour une figure de l'Amour, évidemment « l'Amour de bronze qui tire une flèche d'eau » de l'estampe de Le Pautre, mis à la fontaine du Jardin des fleurs [3]; l'excellent sculpteur fait en même temps « deux sphinx de marbre pour poser dans le Petit Parc », que les premières estampes nous montrent placés d'abord de chaque côté des degrés de Latone, sans les enfants de bronze qu'ils porteront plus tard [4]. Divers ouvrages de dorure et de bronzure pour les fontaines sont indiqués par les Comptes, et l'on voit clairement que le principe adopté alors est celui d'une dorure complète des plombs et même des bronzes employés à l'ornementation des bassins.

Le plus vaste travail d'art de l'époque, celui auquel sont conviés les premiers artistes de Versailles, c'est la Grotte de Téthys, destinée à célébrer, d'après les idées des deux Perrault, le Soleil que Louis XIV a pris pour emblème. On s'est mis à en construire les rocailles, dans un bâtiment spécial élevé au nord du Château, à partir du mois de juillet 1665 [5]. L'ouvrage compliqué du rocailleur Delaunay a avancé très vite; au mois de décembre 1666, il est fini. On achève alors le pavé et le cailloutage de la Grotte, et l'orgue hydraulique, qu'on y a installé et qui imite le chant des oiseaux, est mis en état de jouer. Il vient de la maison d'un particulier de Montmorency, qui paraît l'avoir offert au Roi [6]. Les dates sont fournies par les rapports à Colbert, qui marquent aussi l'intérêt que porte Louis XIV à ces travaux. Citons, par exemple, la fin de sa visite du 27 avril 1666 : « Sa Majesté fut derechef à l'Orangerie et au jardin potager et, étant prêt de monter en carrosse, voulut voir la Grotte, qu'elle trouva fort belle, et dit qu'elle ne connaissait personne qui fût plus long dans ses ouvrages que le sieur Jolly. Il nous est arrivé ce matin le reste des orgues et autres machines prises à Montmorency, ce qui nous fait espérer que le sieur Jolly sera bientôt ici, dont nous avons grand besoin ». Le réservoir ménagé au-dessus de la Grotte est rempli pendant l'été de cette même année [7]; ses eaux, amenées sur toutes les surfaces et jusque dans le pavé, par les soins de Denis Jolly, sont destinées à y produire les effets les plus variés et les plus inattendus.

Un maître sculpteur se trouve occupé à la Grotte de Versailles au cours de 1666. C'est Gérard Van Opstal, d'Anvers, qui est un des membres les plus anciens de l'Académie royale, et dont ces ouvrages doivent être sans doute les derniers. En peu de temps, sa figure de fleuve du fond de la Grotte et son importante décoration de la façade sont terminées : « Le sieur Van Opstal, écrit Petit à Colbert le 16 juin, ne travaille point encore aux bas-reliefs du dehors de la Grotte. Le fleuve, qui est au niveau de l'imposte du milieu de ladite Grotte, est entièrement ébauché, lequel sera fini dans deux jours. » Et le 18 septembre : « La sculpture du devant de la Grotte sera au plus tard finie dans la fin de la semaine prochaine [8] ». A ce moment, sont déjà accumulées à l'intérieur toutes les curiosités de l'art du rocailleur, dont la description par les contemporains sera donnée plus loin. Les gravures de Le Pautre les remettent seules sous nos

yeux[1]; Delaunay y a employé des coquillages de toute couleur, le corail, la nacre, les pétrifications, pour représenter le soleil, le chiffre du Roi, des tritons, des sirènes, des dragons, des masques, des guirlandes, des lustres, des oiseaux et tous les ornements de l'architecture. Ajoutons que Francine, qui a été l'ordonnateur de la Grotte de Téthys, la plus fameuse de toutes celles qu'on ait élevées, a dû se rappeler les travaux analogues faits par son père à Saint-Germain ; pour inspirer la décoration,



LE PARTERRE DE L'AMOUR, AVEC LA VUE DES COTEAUX DE SATORY.
DÉTAIL D'UNE ESTAMPE DE LE PAUTRE.

il a sûrement consulté le *Livre d'architecture* de son oncle, Alessandro Francini[2]; il a pu y trouver gravés de nombreux motifs de ces constructions à l'italienne, devenues à la mode en France depuis la Renaissance et dont la grotte de Meudon, célébrée par Ronsard comme celle de Versailles le fut par La Fontaine, était, avant la création de celle-ci, le plus mémorable exemple.

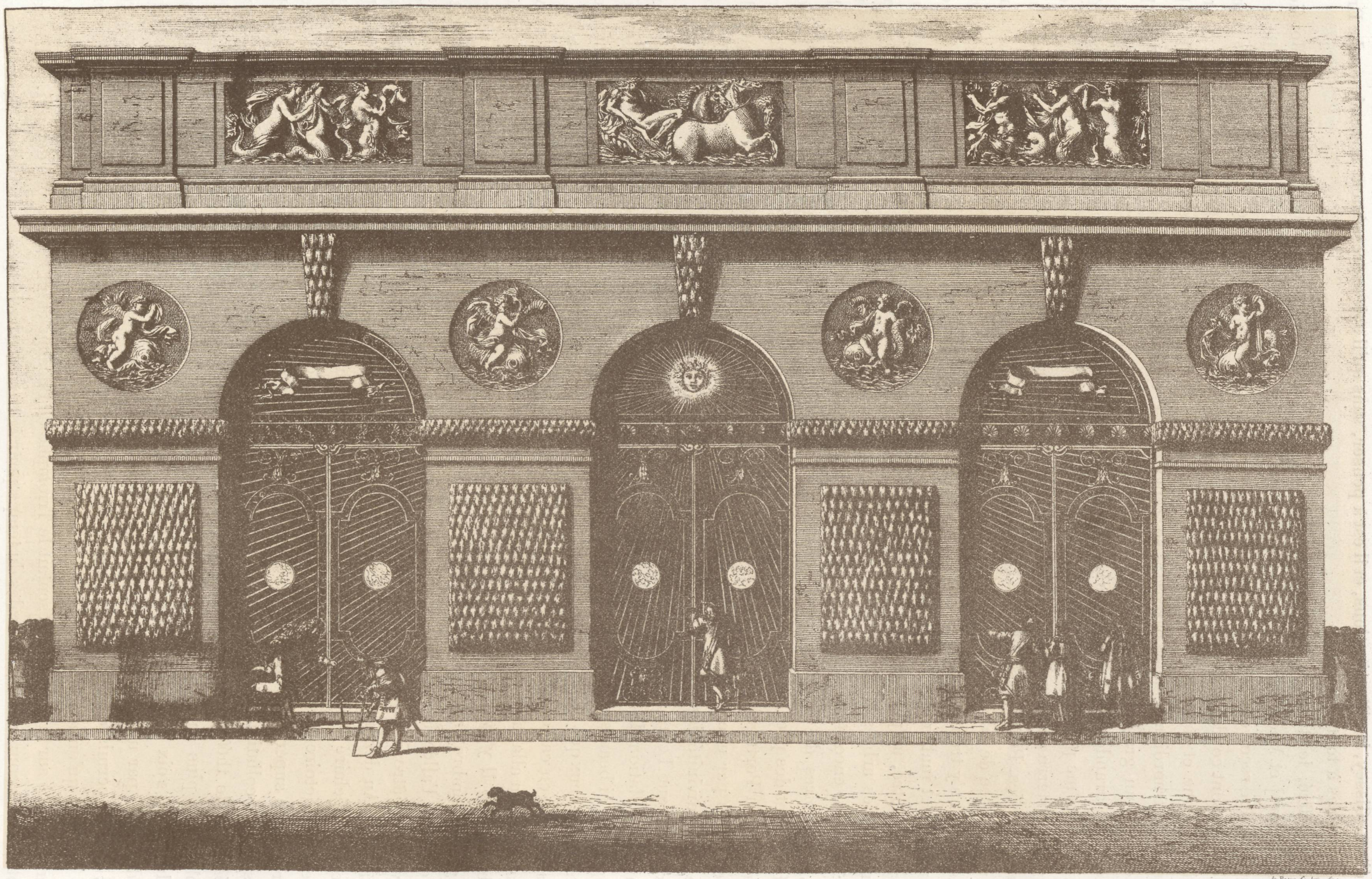
D'importants groupes de marbre furent destinés au petit édifice et commandés dès lors à Girardon, à Regnaudin, à Gilles Guérin et aux Marsy. Devant les retrouver plus loin, n'en rappelons ici que l'origine.

La construction de la Grotte était ordonnée, quand Charles Perrault imagina la grandiose flatterie que Louis XIV y devait recevoir. Déjà, dit-il, la plupart des grandes décorations projetées à Versailles se rattachaient à la fable d'Apollon ou du Soleil, « car on avait mis sa naissance et celle de Diane, avec Latone leur mère, dans une des fontaines, où elle est encore; on avait aussi mis un Soleil levant dans le bassin qui est à l'extrémité du Petit Parc. Je songeai qu'à l'autre extrémité du même parc, où était cette Grotte, il serait bon de mettre Apollon, qui va se coucher chez Téthys après avoir fait le tour de la terre, pour représenter que le Roi vient se reposer à Versailles après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde. Je dis ma pensée à mon frère le médecin [Claude], qui en fit le dessin, lequel a été exécuté entièrement, savoir : Apollon dans la grande niche du milieu, où les nymphes de Téthys le lavent et le baignent; et dans les deux niches des côtés, il représenta les quatre chevaux du Soleil, deux dans chaque niche, où ils sont pansés par des tritons. Lorsque le Roi eut agréé ce dessin, M. Le Brun le fit en grand et le donna à exécuter, sans presque y rien changer, aux sieurs Girardon et Regnaudin, pour le groupe du milieu, et aux sieurs Gaspard Marsy et Guérin, pour les deux groupes des côtés ».

Tout cet ensemble ne devait être terminé que beaucoup plus tard, et ce ne fut même qu'en 1672 que les modèles en plâtre furent posés et achevèrent, en attendant les marbres, le décor du « Palais de Téthys [1] ». La Fontaine, comme on le verra, a décrit les groupes par avance, ainsi que les figures d'Acis et de Galathée, dues à Tubi, dans le petit poème où il énumère les merveilles de la Grotte. Ce qu'on avait réalisé dès 1667 et ce qu'on trouve détaillé dans les premières descriptions, déjà fort admiratives, c'est la partie ornementale que Charles Perrault résume ainsi : « Mon frère fit aussi les dessins pour tous les autres ornements de cette Grotte : figures, rocailles, pavé, etc. Il fit encore le dessin de la porte; c'était un soleil d'or qui répandait ses rayons sur toute l'étendue des trois portes, lesquelles étaient des barres de fer peintes en vert. Il semblait que le soleil fût dans cette grotte et qu'on le vît au travers des barreaux de la porte [2] ». A partir de ce moment, la Grotte de Téthys, de plus en plus célébrée, fait partie des curiosités que les étrangers visitent à Versailles, et il est rare qu'elle n'ait sa place dans les divertissements et dans les fêtes.

Versailles a vu en 1668 la plus grande fête de Louis XIV, la plus somptueuse qu'il ait jamais donnée et celle qui est, par excellence, dans les anciens récits, la « fête de Versailles ». Elle ne dura qu'un jour, ou plutôt qu'une nuit, celle du 18 juillet, et coûta environ cent mille livres [3]. Il en existe plusieurs relations, sans parler du programme du spectacle, *le Grand Divertissement royal de Versailles,* publié avant la fête et distribué aux spectateurs. Félibien a été chargé par le Roi d'en écrire le récit officiel, plus complet que celui qu'on mit dans la *Gazette;* Mademoiselle de Scudéry l'a fait, de son côté, d'une façon assez pittoresque; enfin, une série de cinq grandes estampes gravées par Le Pautre vint remettre sous les yeux du public, une dizaine d'années plus tard, les principaux épisodes de la fête [4]. Elle resta longtemps, on le voit, dans la mémoire des contemporains et marque, en effet, le moment le plus brillant de la jeunesse de Louis XIV.

C'était deux mois et demi après la paix d'Aix-la-Chapelle. Le Roi voulait rendre à la Cour les plaisirs du Carnaval, que la guerre avait empêchés. Il désirait en même temps paraître aux yeux de Madame de Montespan dans tout le rayonnement dont l'avaient entouré les victoires de Condé et de Luxembourg. La duchesse de La Vallière était encore à la Cour et maîtresse déclarée; mais ce n'était déjà plus pour lui plaire que se donnaient les fêtes de Versailles. Le Roi choisit lui-même les emplacements des jardins qu'on devait disposer et décida les divertissements, où les eaux nouvellement amenées allaient jouer le rôle principal. Le duc de Créqui, premier gentilhomme de la Chambre, fut chargé de ce qui regardait la comédie; le maréchal de Bellefonds, premier maître d'hôtel du Roi, prit soin de la collation et du souper; et Colbert, comme surintendant des Bâtiments, des constructions et du feu d'artifice. Il distribua la besogne entre Vigarani, qui dressa la salle de comédie, Henri Gissey, dessinateur des plaisirs du Roi, qui accommoda celle du souper, et Le Vau, qui fit la plus importante, celle du bal. Jolly eut à diriger les



Veüe de la face extérieure de la Grotte de Versailles. *Exterioris Versalianæ Cryptæ Prospectus.*

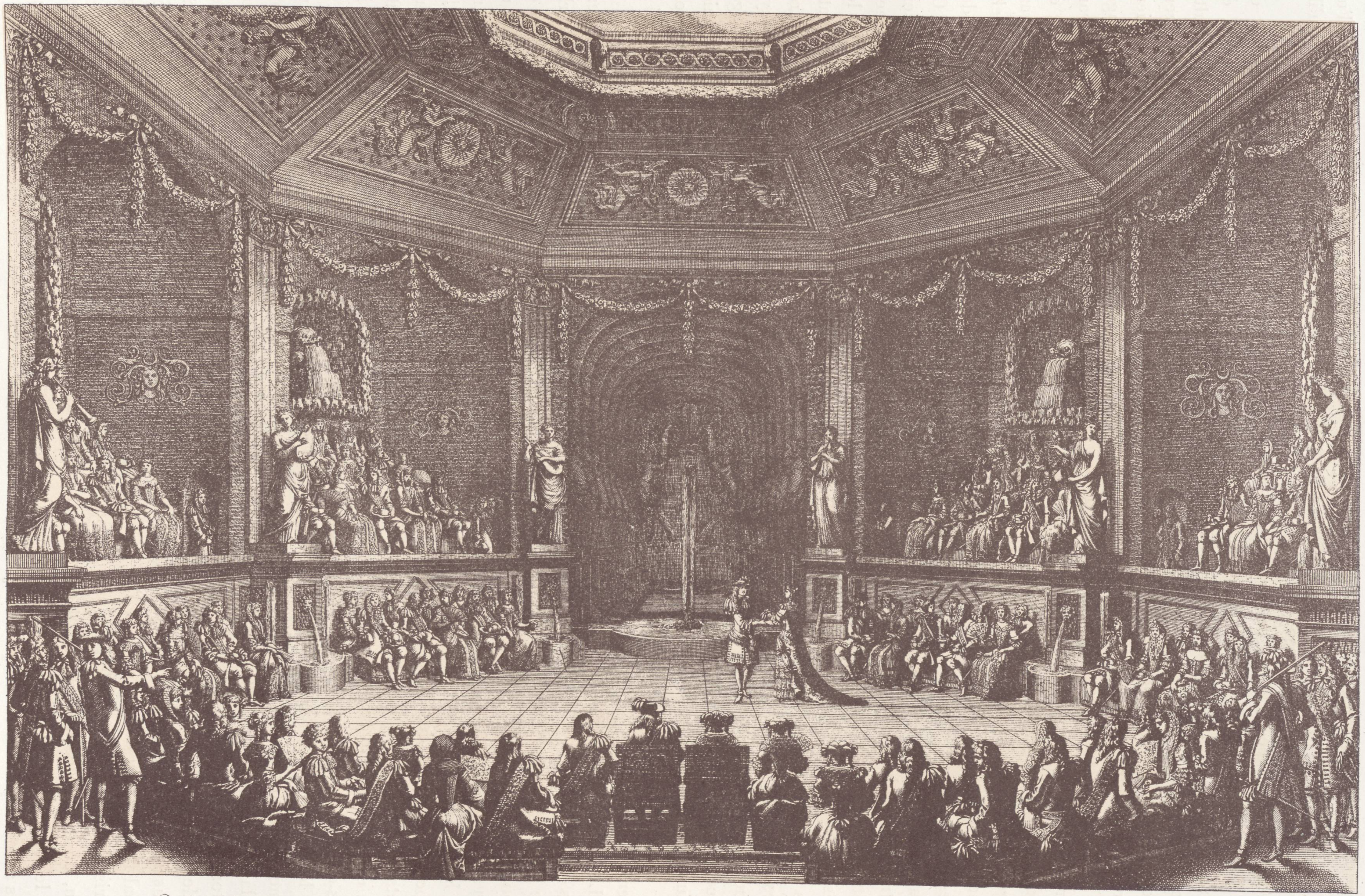
FAÇADE DE LA GROTTE DE VERSAILLES

ESTAMPE DE LE PAUTRE, 1672

effets d'eau, Gissey, les illuminations, et il est à penser, sans qu'il soit expressément nommé, que Le Brun donna des idées à tout le monde.

Au jour fixé, le Roi vient de Saint-Germain dîner à Versailles avec la Reine, le Dauphin, Monsieur [duc d'Orléans] et Madame [Henriette d'Angleterre]. Le reste de la Cour arrive dans l'après-midi, et les officiers du Roi reçoivent et offrent des rafraîchissements dans les salles du rez-de-chaussée; les principales dames sont conduites dans des chambres particulières où elles peuvent se reposer. Vers six heures, le Roi, la Reine et toute la Cour sortent sur le Grand Parterre. « Cette agréable multitude de belles personnes extraordinairement parées » se répandent « en un instant dans tous les jardins, à peu près comme un grand amas d'eaux retenues et resserrées, qui s'épanchent tout d'un coup et qui inondent une grande étendue de pays[1]. » On reconnaît en ce récit le style de Mademoiselle de Scudéry, qui fait elle-même partie du brillant cortège. Le Roi cependant passe devant la Grotte de Téthys, descend le long du parterre de gazon et va, au rondeau du Dragon, faire admirer les figures de plomb doré nouvellement posées. Puis, par les jeunes bosquets qui offrent déjà une ombre assez épaisse, on se rassemble dans une espèce de labyrinthe, dont le centre est un cabinet de verdure à l'aboutissement de cinq allées. Le bassin qui s'y trouve alors est couvert par cinq buffets adossés au jet de la fontaine et dont chacun offre un aspect inattendu : l'un est une montagne dont les cavernes sont remplies de diverses viandes froides; un autre, un palais bâti de massepains et de pâtes sucrées; ces buffets sont séparés par des vases renfermant des arbres, dont les fruits sont des fruits confits. Les fruits naturels ne manquent pas non plus : ils sont encore sur leurs arbres, rangés le long des allées en charmille. On y peut cueillir, dans l'une, des poires de toute espèce; dans la seconde, des groseilles de Hollande; la troisième présente des abricots et des pêches; la quatrième, des bigarreaux et des cerises; et la cinquième est toute bordée d'orangers du Portugal. Il y en a pour les goûts les plus divers, et les yeux, au bout de chaque allée, sont charmés par une belle disposition de niches fleuries au chiffre du Roi, chacune abritant la figure dorée d'une divinité des bois, d'un effet vif sur le fond vert des palissades.

« Après que Leurs Majestés eurent été quelque temps dans cet endroit si charmant, et que les dames eurent fait collation, le Roi abandonna les tables au pillage des gens qui suivaient, et la destruction d'un arrangement si beau servit encore d'un divertissement agréable à toute la Cour, par l'empressement et la confusion de ceux qui démolissaient ces châteaux de massepains et ces montagnes de confitures. » Le Roi monta ensuite en calèche, la Reine dans sa chaise, et la Cour dans ses carrosses, entrés au parc par faveur spéciale; et l'on alla faire « le tour du bassin de la fontaine des Cygnes, qui termine l'Allée Royale vis-à-vis du Château[2]. » Il y avait maintenant, en attendant le groupe d'Apollon, une haute gerbe d'eau formée d'un grand nombre de jets. Continuant la grande allée de tilleuls qui borde le Petit Parc, et remontant par celle qui sera l'allée de Saturne, on arrive au carrefour où sera le bassin de l'Hiver. C'est là que Vigarani a élevé le théâtre, dont la scène est prise sur l'allée et dont la salle peut contenir près de trois mille spectateurs. Au dehors, elle est toute en feuillage; le dedans est tendu des plus belles tapisseries de la Couronne et éclairé de trente-deux lustres de cristal. De chaque côté de l'ouverture de la scène deux statues, la Victoire et la Paix, rendent hommage au vainqueur de l'Espagne. « La première face du théâtre fut un superbe jardin orné de canaux, de cascades, de la vue d'un palais et d'un lointain au delà. Une seconde collation fut offerte au bord du théâtre... Ensuite une agréable comédie de Molière fut représentée; le théâtre changea plusieurs fois très agréablement et la comédie fut entremêlée d'une symphonie la plus surprenante et la plus merveilleuse qui fût jamais, de quelques scènes chantées par les plus belles voix du monde et de diverses entrées de ballets très divertissantes... La dernière surtout fut admirable par une prodigieuse quantité de personnages et de figures différentes, dont la foule régulière, s'il est permis de parler ainsi, occupa tour à tour toutes les places du théâtre avec tant d'ordre et de justesse qu'on n'a jamais rien vu de pareil[3]. » Ce dernier ballet, où plus de cent personnes évoluèrent à la fois sur la scène, représentait le Triomphe de Bacchus et fut le triomphe de Lulli. Molière avait compté sur les conventions théâtrales du temps pour entremêler les bergeries du ballet et la scène mytho-



La Salle du Bal donné dans le petit Parc de Versailles. IV. *Aula frondibus et virgultis septa, ad saltationes et choreas ducendas parata, In Hortis Versalianis.*

le Pautre sculps. 1678.

LE BAL DE LA FÊTE DE VERSAILLES EN 1668

ESTAMPE DE LE PAUTRE

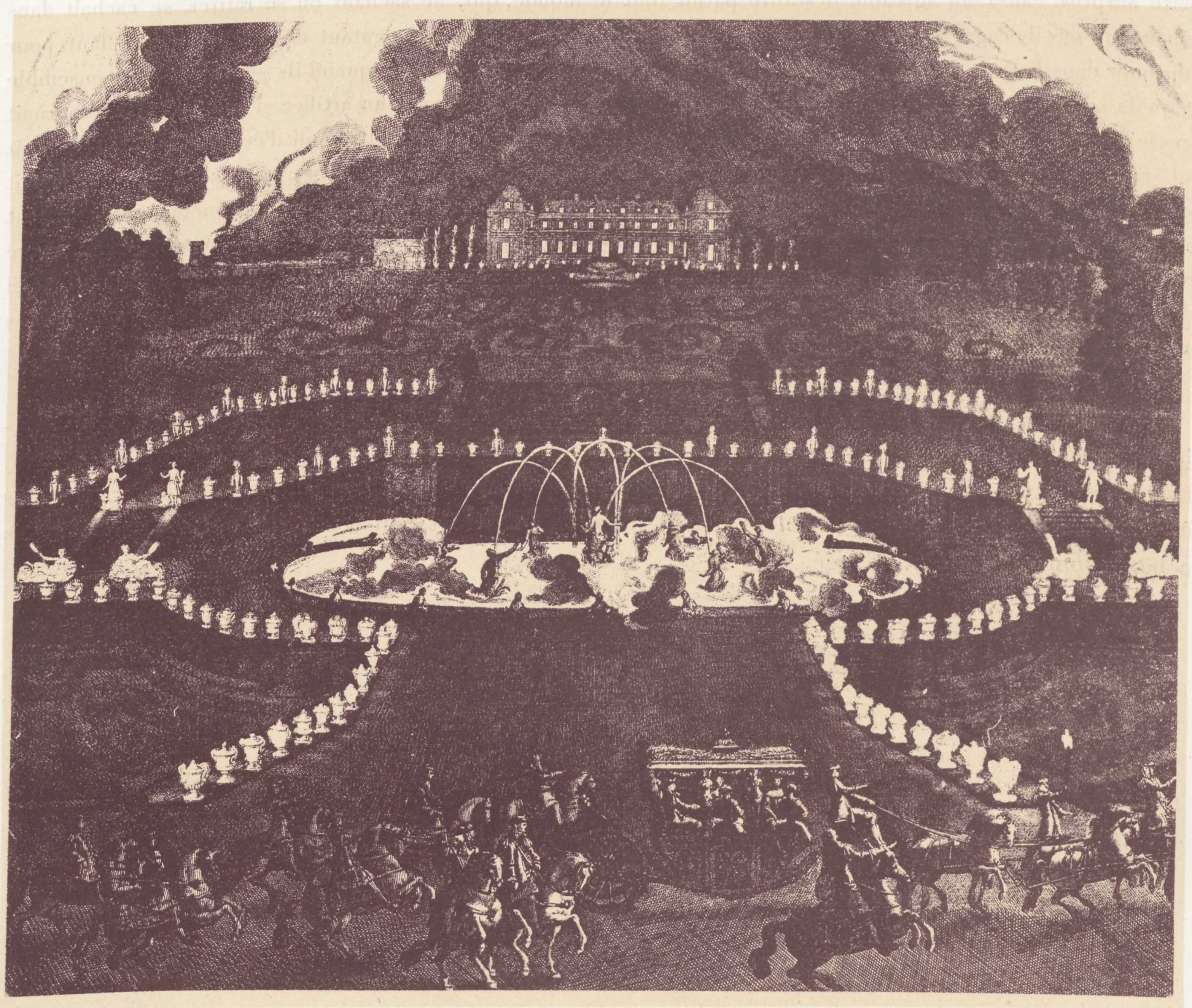
logique finale à deux actes d'une comédie bourgeoise assez joyeuse. Elle traitait des malheurs « d'un riche paysan marié à la fille d'un gentilhomme de campagne » ; et ses couplets, si bien tournés qu'ils fussent, ne valaient point sa prose, qui n'était autre que *Georges Dandin*.

Au sortir du spectacle, on se dirigea vers un autre rond-point du parc, où l'on apercevait de loin l'illumination d'un salon octogone de feuillée, couvert en dôme et orné de figures dorées, de trophées et de bas-reliefs[1]. L'intérieur fut un enchantement. Les effets d'eau et de lumière s'y multipliaient. Au milieu du salon, un grand rocher surmonté d'un Pégase et parsemé des figures d'argent d'Apollon et des Muses, représentait le Parnasse ; d'abondantes cascades jaillissant du sommet formaient quatre petits fleuves et allaient se répandre sur des pelouses. Toute l'architecture était de feuillage, sauf les huit pilastres d'angle, qui supportaient des coquilles de marbre superposées et se renvoyant des nappes d'eau. La corniche soutenait des vases de porcelaine garnis de fleurs, alternant avec de grandes boules de cristal, et des guirlandes de fleurs y étaient suspendues par des écharpes de gaze d'argent. En face de l'entrée, le principal buffet, dans un cabinet assez profond, présentait la plus belle vaisselle, la « nef du Roi », avec vingt-quatre énormes bassins d'argent ciselé, « séparés les uns des autres par autant de grands vases, de cassolettes et de girandoles d'argent d'une pareille beauté ». On y avait mis aussi de hauts guéridons d'argent récemment faits aux Gobelins, sur lesquels posaient d'autres girandoles, allumées de dix bougies de cire blanche[2]. Le Roi prit place devant le rocher, où étaient comme incrustées les pâtes et les sucreries, et autour duquel se trouvaient dressées les tables pour soixante personnes. Le festin eut cinq services, chacun de cinquante-six grands plats. Dans les allées voisines, sous des tentes, la Reine avait sa table particulière, et beaucoup d'autres tables étaient préparées pour les dames. Les ambassadeurs en avaient trois dans la Grotte de Téthys, et l'on en rencontrait en plusieurs endroits du parc, servies à profusion et « où l'on donnait à manger à tout le monde ». Ne retenons que la table de la duchesse de Montausier, où furent réunies Madame de Montespan, la belle Madame de Ludre, Mademoiselle de Scudéry et Madame Scarron. A la table du Roi, où était la duchesse de La Vallière, avaient été conviées la marquise de Sévigné et mademoiselle sa fille[3].

Le Roi s'étant levé de table, sortit par un portique montant vers le Château et fut, en deux cents pas, à la salle de bal[4]. Ce n'était plus une construction de feuillage, mais un superbe salon à huit pans revêtu, au dehors et à l'intérieur, de marbre et de porphyre, embelli seulement de festons de fleurs. « Il n'y a point de palais au monde, s'écriait Mademoiselle de Scudéry, qui ait un salon si beau, si grand, si haut élevé, ni si superbe[5]. » Il y avait six tribunes en amphithéâtre, dont le fond était orné de grottes de rocaille. Les figures décoratives de plâtre ou de carton, auxquelles les bons sculpteurs des Bâtiments avaient travaillé de leur mieux[6], étaient celles d'Arion, d'Orphée chantant au milieu de nymphes, et huit femmes, « qui tenaient dans leurs mains divers instruments, dont elles semblaient se servir pour contribuer au divertissement du bal ». Les eaux réunissaient ici leurs effets les plus surprenants. Elles coulaient des piédestaux des statues, du fond des grottes, et tout le long d'une allée qui s'ouvrait sur un des côtés de la salle. Cette allée, flanquée de huit cabinets dont des termes marquaient l'entrée, paraissait extrêmement profonde. Tout au bout, la Grotte qui la terminait avec des figures dorées de dieux marins, donnait naissance à un gros bouillon d'eau, qui tombait par trois nappes en des vasques successives, et se divisait au bas en deux canaux à goulettes, qui descendaient jusqu'à l'entrée du salon et s'y réunissaient dans un bassin. Un grand jet d'eau dans ce bassin et seize moins grands, jaillissant des canaux, aidaient à prolonger la perspective. La splendeur du bal fut digne du décor ; « et, si l'on pouvait faire concevoir l'effet merveilleux de cent chandeliers de cristal et d'un nombre infini de plaques, de girandoles et de pyramides de flambeaux dans ce grand salon, où l'éclat des eaux disputait de beauté avec les lumières, où le bruit des fontaines s'accordait avec les violons, et où mille objets différents faisaient le plus bel objet qui fût jamais, les nations étrangères auraient peine à croire qu'on n'ajoutât rien à la vérité[7] ».

Un spectacle plus étonnant termina la fête. Après le bal, le Roi et la Cour gravirent les rampes du Fer-à-cheval, et y trouvèrent une illumination grandiose, qu'aucun préparatif apparent n'avait laissé prévoir dans la journée :

Après avoir passé par quelques allées un peu sombres pour donner plus d'éclat à ce qu'on devait voir, comme l'on arrivait sur une magnifique terrasse, d'où l'on découvre également, et le palais, et les terrasses qui vont en



ILLUMINATION ET FEU D'ARTIFICE DE LA FÊTE DE 1668.

DÉTAIL DE L'ESTAMPE DE LE PAUTRE.

descendant et qui font un amphithéâtre de jardins, on vit un changement prodigieux en tous les objets ; et l'on peut dire que jamais nuit ne fut si parée et si brillante que celle-là. En effet, le palais parut véritablement le palais du Soleil ; car il fut lumineux partout, et toutes les croisées parurent remplies des plus belles statues de l'antiquité, mais de statues lumineuses et colorées diversement[1], qui répandaient une si grande lumière, que les ombres pouvaient à peine se cacher sous les bois verts qui sont à l'extrémité du parc... Toutes ces diverses balustrades, aussi bien que les terrasses des divers jardins, qui ont accoutumé d'être bordées de vases de porcelaine remplis de fleurs, le furent de vases flamboyants, qui ornaient et éclairaient en même temps la vaste étendue de ces superbes jardins. Outre les statues du palais et les vases des terrasses et des balustrades, on vit dans les jardins d'en bas des allées de termes enflammés..., des colosses lumineux, des statues, des caducées de feu entrelacés et mille objets enfin qui, en se faisant voir eux-mêmes, servaient aussi à faire voir les autres. Mais comme ce n'était pas encore assez de charmer les yeux par tant d'objets éclairés qui étaient fixes dans leur éclat, on entendit tout

d'un coup, par le bruit éclatant de mille boîtes, une harmonie héroïque pour ainsi dire, qui fut suivie de mille aigrettes de feu d'artifice, qu'on vit sortir des rondeaux, des fontaines, des parterres, des bois verts et de cent endroits différents[1].

Les deux éléments étaient si étroitement mêlés ensemble qu'il était impossible de les distinguer... En voyant sortir de terre mille flammes qui s'élevaient de tous côtés, l'on ne savait s'il y avait des canaux qui fournissaient, cette nuit-là, autant de feux comme pendant le jour on avait vu de jets d'eau qui rafraîchissaient ce beau parterre. Cette surprise causa un agréable désordre parmi tout le monde, qui, ne sachant où se retirer, se cachait dans l'épaisseur des bocages et se tenait contre terre. Ce spectacle ne dura qu'autant de temps qu'il en faut pour imprimer dans l'esprit une belle image de ce que l'eau et le feu peuvent faire, quand ils se rencontrent ensemble et qu'ils se font la guerre. Et chacun, croyant que la fête se terminerait par un artifice si merveilleux, retournait vers le Château, quand, du côté du grand étang[2], l'on vit tout d'un coup le ciel rempli d'éclairs et l'air d'un bruit qui semblait faire trembler la terre. Chacun se rangea vers la Grotte pour voir cette nouveauté; et aussitôt il sortit de la Tour de la Pompe, qui élève toutes les eaux, une infinité de grosses fusées... Il y en avait même qui, marquant les chiffres du Roi par leurs tours et retours, traçaient dans l'air de doubles L, toutes brillantes d'une lumière très vive et très pure. Enfin... toutes ces lumières s'éteignirent; et, comme si elles eussent obligé les étoiles du ciel à se retirer, l'on s'aperçut que de ce côté-là la plus grande partie ne se voyait plus, mais que le jour, jaloux des avantages d'une si belle nuit, commençait à paraître[3].

Telle fut la fête de 1668, la première apothéose de Versailles. En retournant au matin à Saint-Germain avec la Cour, Louis XIV put être satisfait de l'ouvrage de ses serviteurs, qui avaient obtenu, dans tous les genres, des résultats supérieurs à ce qu'on avait vu jusqu'alors en France pour les fêtes royales. Mais il était fier surtout d'avoir montré, dans tout son éclat, à ses trois mille invités le beau domaine qu'il avait créé.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES PREMIÈRES DESCRIPTIONS DE VERSAILLES

En l'année 1668, Versailles se présente comme un tout achevé. Dès la suivante, le caractère général en sera entièrement changé par les grandes constructions de Le Vau. Il se trouve que nous avons, de cet état qui va disparaître, plusieurs témoignages exactement de la même époque et d'une remarquable précision. Le premier est un tableau de Musée du Versailles, que je crois pouvoir dater avec certitude de 1668, car il porte comme exécutés tous les travaux faits à ce moment et n'indique rien des transformations du bâtiment, considérables déjà en 1669[1]. C'est une fine peinture anonyme, d'une minutie toute flamande, où se révèle un art fort habile de la perspective dans les constructions et dans le tracé du parc, qui se trouve embrassé d'ensemble de la façon la plus ingénieuse. A quelle main faut-il attribuer ce rare chef-d'œuvre de précision topographique? Les spirituels petits personnages, qui animent en grand nombre les premiers plans, ne semblent pas, au premier abord, pouvoir être d'un peintre d'architecture aussi expert. Mais le problème d'origine que pose ce curieux tableau, ne me paraît pas insoluble. Le nom de l'artiste à qui on doit l'attribuer nous est révélé par les Comptes : c'est l'œuvre de Pierre Patel, et la plus curieuse sûrement qu'aient de lui les collections françaises[2]. Il est possible qu'il se soit fait aider, pour exécuter cette commande du Roi, par le crayon très sûr d'Israël Silvestre, par exemple, qui était à cette date, d'après un de ses titres officiels, « dessinateur des perspectives des maisons royales ». Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Pierre Patel mérite d'être examiné avec soin, et interrogé avec confiance : aucune des nombreuses peintures inspirées par Versailles, qu'elle vienne de Van der Meulen, d'Allegrain, de Cotelle ou des Martin, ne montrera plus de conscience et de fidélité.

Par la route, qui sera un jour l'avenue de Saint-Cloud, arrive le carrosse rouge de Louis XIV. Il est mené ventre à terre par six chevaux bais, escorté d'une troupe de cavaliers et suivi du carrosse de la Reine, à six chevaux blancs. En avant, galopent sur deux rangs les mousquetaires, précédés de leurs tambourins et de leurs trompettes. Sur le terre-plein qui conduit à l'avant-cour et où se tiennent des valets et des carrosses, un double rang de gardes de différents costumes fait la haie et leurs tambours battent aux champs. Mainte petite scène, rixe entre laquais, chaise à porteur renversée, repas sur l'herbe, jeu de quilles, viennent mettre la vie sur la place, bordée d'hôtels symétriques de pierre et brique rouge, dont chaque portail sur cour est orné de trophées. A droite de l'aile des cuisines, l'œil domine la nappe d'eau de trois grands réservoirs construits un peu au-dessous du bâtiment de la Grotte de Téthys. Sur la gauche, s'élève le clocher aigu de la paroisse du village de Versailles. Deux allées d'arbres arrivent presque jusqu'au Château, de chaque côté du « parterre en broderies ». Dans le fond du tableau, au delà des parterres bas et des charmilles qu'égaient un petit nombre de statues, on aperçoit le Canal ou plutôt la courte amorce du Canal, creusée depuis peu, commençant à une assez grande

distance du bassin des Cygnes (bassin d'Apollon). Le mur du premier Grand Parc, qu'on peut juger bien restreint, se distingue dans toute sa longueur au delà de la Ménagerie et de l'église du hameau de Trianon, encore existant. Des allées droites et de plantation récente traversent une plaine où le peintre n'a pas manqué de marquer plusieurs étangs ; enfin, épars au loin dans le paysage bleuissant, de Choisy-aux-Bœufs à Rocquencourt et à Saint-Antoine-du-Buisson, apparaissent tous les villages, aisément reconnaissables, du Val-de-Galie.

Le commentaire explicatif d'un aussi précieux document est fourni surtout par *la Promenade à Versailles* de Mademoiselle de Scudéry, qui en égale parfois l'exactitude et qui nous renseigne en



SPHINX ET ENFANT, PAR LERAMBERT
DÉTAIL DE L'ESTAMPE DE LE PAUTRE.

outre sur les intérieurs. Les autres témoignages dont j'ai parlé sont à prendre dans la relation de la fête de 1668 par Félibien, et dans les deux prologues du roman de La Fontaine, *les Amours de Psyché et de Cupidon*. Tous s'accordent pour exprimer l'admiration ressentie par les contemporains pour l'œuvre de jeunesse de Louis XIV. Laissons d'abord la parole au fabuliste, qui se trouve être le premier en date des poètes amoureux de Versailles. Il a raconté la visite qu'y firent ensemble les quatre meilleurs écrivains de l'époque, unis par l'amitié la plus étroite et par le goût commun des belles choses. Ce n'est pas une des moindres gloires de cet ancien Versailles que d'avoir pu occuper, toute une journée, d'aussi bons esprits et d'avoir inspiré vers et prose à Jean de La Fontaine.

Pendant l'automne de cette année 1668, La Fontaine ayant pris jour pour lire un manuscrit à ses amis, Racine proposa à cette occasion, la saison étant belle, de faire une promenade hors de Paris ;

Boileau conseilla de partir dès le matin, afin de voir les nouveaux embellissements de Versailles, et Molière fut enchanté d'y aller pour son plaisir, après y être venu tant de fois pour son service de comédien. « Nos quatre amis, étant arrivés à Versailles de fort bonne heure, voulurent voir, avant le dîner, la Ménagerie... Ils firent un tour à l'Orangerie », où la beauté des orangers et des autres plantes rappela à Racine quelques couplets de sa façon, qu'il « ne se put tenir de réciter[1] ». « Tout leur dîner se passa à s'entretenir des choses qu'ils avaient vues et à parler du monarque pour qui on a assemblé tant de beaux objets[2]... Ils retournèrent au Château, virent les dedans..., passèrent dans les jardins et prièrent celui qui les conduisait de les laisser dans la Grotte jusqu'à ce que la chaleur fût adoucie. Ils avaient fait apporter



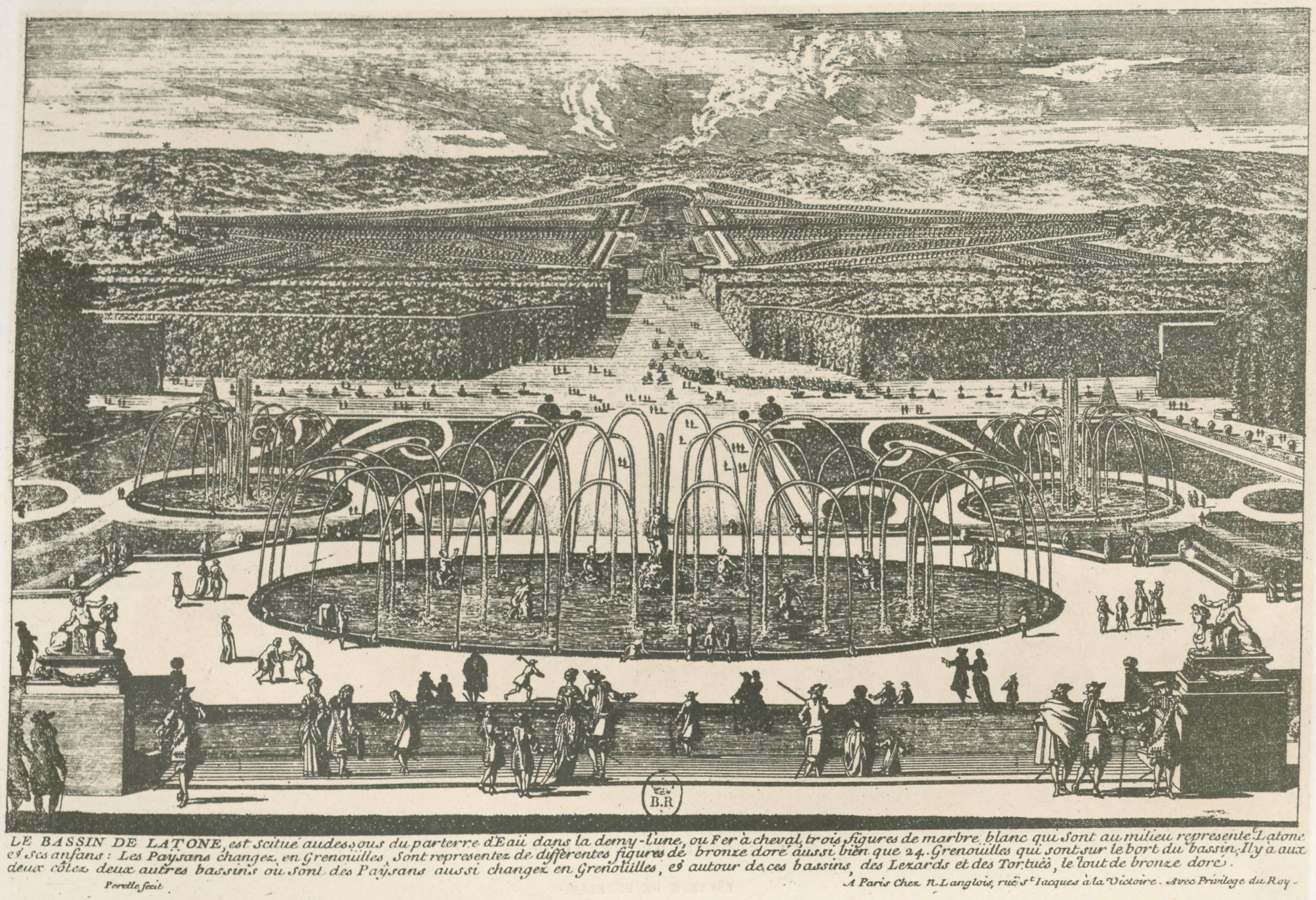
LA GROTTE DE VERSAILLES.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

des sièges. Leur billet venait de si bonne part qu'on leur accorda ce qu'ils demandaient; même, afin de rendre le lieu plus frais, on fit jouer les eaux... Les quatre amis ne voulurent point être mouillés; ils prièrent celui qui leur faisait voir la Grotte de réserver ce plaisir pour le bourgeois ou pour l'Allemand[3], et de les placer en quelque coin où ils fussent à couvert de l'eau. Ils furent traités comme ils souhaitaient. Quand leur conducteur les eut quittés, ils s'assirent à l'entour de Polyphile, qui prit son cahier; et, ayant toussé pour se nettoyer la voix, il commença par ces vers[4]... »

L'œuvre inédite, dont Polyphile, c'est-à-dire La Fontaine, régala ses auditeurs dans le pittoresque décor de rocaille de la Grotte de Téthys, était la touchante histoire de Psyché. Le premier livre étant fini, ils en causèrent assez longuement; puis, l'un d'eux, « qui aimait extrêmement les jardins, les fleurs, les ombrages » et « converser avec les arbres et les fontaines » (c'était Racine), conduisit la compagnie à travers le royaume de M. Le Nôtre. Ils s'arrêtèrent longtemps au-dessus du Fer-à-cheval, auprès des nobles sphinx de Lerambert, « ne se pouvant lasser d'admirer cette longue suite de beautés toutes différentes qu'on découvre du haut des rampes » :

Là, dans des chars dorés, le Prince avec sa cour,
Va goûter la fraîcheur sur le déclin du jour.
L'un et l'autre Soleil, unique en son espèce,
Étale aux regardants sa pompe et sa richesse...
Ah! si j'étais aidé des Filles de Mémoire,
De quels traits j'ornerais cette comparaison!
Versailles, ce serait le palais d'Apollon;
Les belles de la Cour passeraient pour les Heures.
Mais peignons seulement ces charmantes demeures.



LE BASSIN ET LE PARTERRE DE LATONE.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

En face d'un parterre au palais opposé
Est *un amphithéâtre* en rampes divisé[1] :
La descente en est douce et presque imperceptible ;
Elles vont vers leur fin d'une pente insensible.
D'arbrisseaux toujours verts les bords en sont ornés :
Le myrte, par qui sont les amants couronnés,
Y range son feuillage *en globe, en pyramide ;*
Tel jadis le taillaient les ministres d'Armide.
Au haut de chaque rampe, *un sphynx* aux larges flancs
Se laisse entortiller de fleurs par des enfants ;
Il se joue avec eux, leur rit à sa manière
Et ne se souvient plus de son humeur si fière[2].



LE GROUPE DE LATONE. — ESTAMPE DE J. ÉDELINCK.

Au bas de ce degré, *Latone et ses gémeaux*
De gens durs et grossiers font de vils animaux,
Les changent avec l'eau que sur eux ils répandent[1]...
La scène est un bassin d'une vaste étendue ;
Sur les bords, cette engeance, insecte devenue,

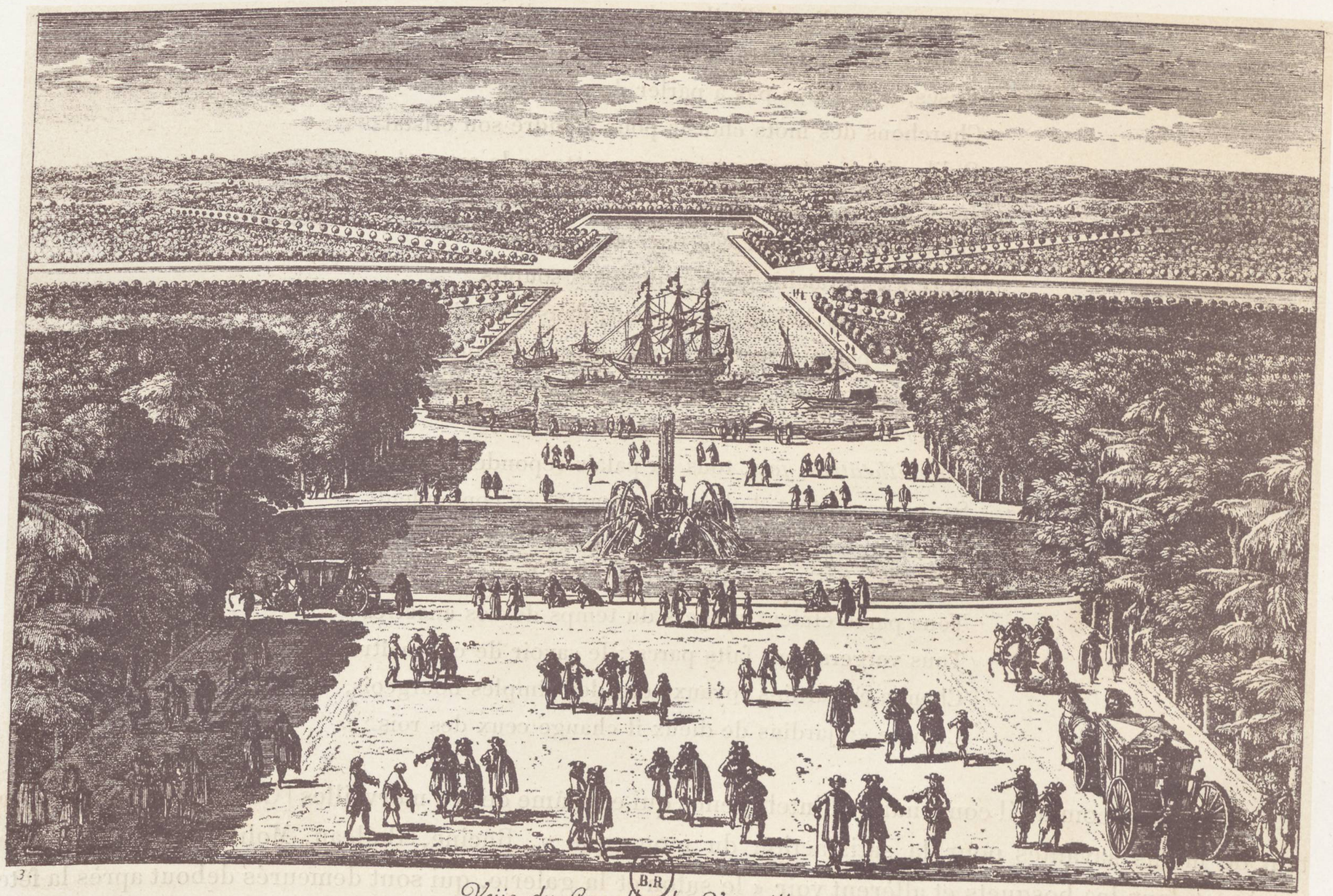
Tâche de lancer l'eau contre les déités.
A l'entour de ce lieu, pour comble de beautés,
Une troupe immobile et sans pieds se repose,
Nymphes, héros et dieux de la métamorphose,
Termes, de qui le sort semblerait ennuyeux
S'ils n'étaient enchantés par l'aspect de ces lieux[1].
Deux parterres ensuite entretiennent la vue.
Tous deux ont leurs fleurons d'herbe tendre et menue;
Tous deux ont un bassin qui lance ses trésors,
Dans le centre en aigrette, en arcs le long des bords.
L'onde sort du gosier de différents reptiles;
Là sifflent les lézards, germains des crocodiles,
Et là mainte tortue, apportant sa maison,
Allonge en vain le col pour sortir de prison[2].

Les amis s'entretinrent, on le voit, en marchant dans les jardins, des groupes symboliques qui allaient être placés aux deux extrémités de la grande perspective et devenir les fontaines de Latone et d'Apollon. Observons cependant que l'imagination créatrice joue un grand rôle dans le récit de La Fontaine. Je ne suis pas bien sûr qu'il ait vu posés sur les sphinx de marbre, à cette date, les enfants de bronze de Lerambert, dont la fonte et la dorure, supprimée depuis, doivent être seulement de 1670[3]; mais, je puis assurer qu'il a décrit le groupe de Latone, entourée de ses enfants et métamorphosant en grenouilles les paysans inhospitaliers de la Lycie, alors que ce groupe n'existait encore que dans l'atelier des frères Marsy[4]. Ceux-ci reçurent, en effet, au cours de 1668 et de 1669, plusieurs acomptes sur leur ouvrage; mais le dernier, qui parfait la somme de 5 000 livres, est seulement du 24 décembre 1670, « pour leur parfait paiement du groupe d'une Latone de marbre blanc avec deux enfants, Apollon et Diane, et dix figures de paysans qui se changent en grenouilles, qui ont été posés dans trois bassins de Versailles[5] ». Cette installation est toute récente et semble de l'année même. Le premier aspect qu'eut alors la fontaine de Latone est celui d'un grand nombre de représentations anciennes : on y voit le groupe sur un rocher à peine exhaussé au-dessus du niveau du bassin et simplement entouré de roseaux; du milieu de l'eau sortent six paysans dont la métamorphose commence; les quatre autres, qu'indiquent les Comptes, forment le centre des deux petits bassins du parterre. Vingt-quatre grenouilles sur le bord de la fontaine envoient vers l'intérieur l'eau que les figures humaines jettent verticalement; sur le bord des petits bassins, des lézards et des tortues en font autant. Toute cette décoration de plomb et d'étain eut dès l'origine l'aspect du bronze doré; on a essayé de le rendre en ces derniers temps aux parties très transformées et un peu réduites qui demeurent de l'œuvre de Marsy.

Enfin, par une *allée* aussi large que belle,
On descend vers deux mers d'une forme nouvelle.
L'une est un *rond à pans*[6], l'autre est *un long canal*,
Miroirs où l'on n'a point épargné le cristal.
Au milieu du premier, Phébus, sortant de l'onde,
A quitté de Téthys la demeure profonde;
En rayons infinis l'eau sort de son flambeau...
Les coursiers de ce dieu, commençant leur carrière,
A peine ont hors de l'eau la croupe toute entière :
Cependant on les voit impatients du frein;
Ils forment la rosée en secouant leur crin.
Phébus quitte à regret ces humides demeures :
Il se plaint à Téthys de la hâte des Heures.

Elles poussent son char par leurs mains préparé,
Et disent que le Somme en sa grotte est rentré.

La Fontaine apporte une certaine fantaisie dans la description du groupe majestueux du char d'Apollon, au bas du Petit Parc. C'est celui dont Le Brun, Le Nôtre, Perrault, ou peut-être Tubi lui-même lui ont fait connaître le projet. Les relations de La Fontaine avec les artistes, qui lui avaient été utiles lorsqu'il préparait *le Songe de Vaux*, se trouvaient, comme on voit, lui servir de la même façon pour Versailles. Mais c'est ici surtout que se justifie la réserve prudente qu'il a faite, dans la préface de son roman, sur toute une partie de sa description; elle n'est pas, dit-il, « tout à fait conforme à l'état présent



LE BASSIN D'APOLLON ET LE CANAL DE VERSAILLES.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

des lieux ; je les ai décrits en celui où dans deux ans on les pourra voir ». Au bassin qui nous occupe, les plans primitifs furent certainement changés, et ce fut un motif assez différent qui fut placé, puisque Téthys, qui devait, semble-t-il, accompagner Apollon, disparut et que, au lieu des Heures, il y eut, autour du char tiré par quatre coursiers, des tritons et des baleines. Tubi, qui avait touché, le 25 février 1669, son premier « acompte de l'ornement de fontaine représentant le Soleil levant », livra son groupe dans l'été de l'année suivante, sans doute vers le même moment que les Marsy installèrent leurs ouvrages de Latone. Ce furent seulement, il est vrai, le dieu, le char et les chevaux, que « cinquante petits maîtres déchargeurs de pierre sur le port » amenèrent de Paris et fixèrent sur le massif de l'ancien bassin des Cygnes. On plaça un peu plus tard, au cours de 1671, les tritons et les baleines, ainsi que l'indique l'époque de la bronzure, et l'artiste reçut, en diverses années, plus de 15 000 livres pour cet énorme ensemble de plomb, destiné à présenter l'aspect du bronze doré[1]. Nulle part la dorure n'était plus néces-

saire; ne convenait-il pas que le char glorieux d'Apollon, aperçu de la terrasse du Château, étincelât du milieu des eaux jaillissantes?

Reprenons maintenant notre aimable guide et laissons avec lui les œuvres de l'art pour celles de la nature. Il s'agit de cette nature arrangée, qui paraît bien être celle qu'il a préférée et dont Versailles lui fournissait les plus beaux exemples :

> Cette figure à pans d'une place est suivie;
> *Mainte allée en étoile*, à son centre aboutie,
> Mène aux extrémités de ce vaste pourpris[1].
> De tant d'objets divers les regards sont surpris.
> Par sentiers alignés l'œil va de part et d'autre :
> Tout chemin est allée au royaume du Nôtre.
> Muses, n'oublions pas à parler du *canal :*
> Cherchons des mots choisis pour peindre son cristal;
> Qu'il soit pur, transparent; que cette onde argentée
> Loge en son moite sein la blanche Galatée.
> Jamais on n'a trouvé ces rives sans zéphirs :
> Flore s'y rafraîchit au vent de leurs soupirs :
> Les nymphes d'alentour souvent, dans les nuits sombres,
> S'y vont baigner en troupe à la faveur des ombres.
> — Les lieux que j'ai dépeints, le *canal, le rond-d'eau,*
> *Parterres d'un dessin agréable et nouveau,*
> *Amphithéâtres, jets,* tous au palais répondent,
> Sans que de tant d'objets les beautés se confondent.
> Heureux ceux de qui l'art a ces traits inventés!
> On ne connaissait point autrefois ces beautés.
> Tous parcs étaient vergers du temps de nos ancêtres;
> Tous vergers sont faits parcs : le savoir de ces maîtres
> Change en jardins royaux ceux des simples bourgeois,
> Comme en jardins de dieux il change ceux des rois...

Ayant loué, comme il convenait, « l'intelligence qui est l'âme de ces merveilles [Colbert] et qui fait agir tant de mains savantes pour la satisfaction du monarque », Racine, Boileau, Molière et La Fontaine entrèrent dans les bosquets et allèrent voir « le salon et la galerie, qui sont demeurés debout après la fête qui a été tant vantée ». C'était la salle construite par Le Vau, pour le bal du mois de juillet précédent, et que prolongeait une galerie de verdure[2]. « Nos amis s'assirent sur le gazon, qui borde un ruisseau ou plutôt une goulette, dont cette galerie est ornée. Les feuillages qui la couvraient, étant déjà secs et rompus en beaucoup d'endroits, laissaient entrer assez de lumière pour faire que Polyphile lût aisément »; et le second livre de *Psyché* conduisit les poètes jusqu'à l'heure où ils purent jouir d'un de ces admirables couchers de soleil fréquents à Versailles. « Je vous prie, dit Racine, de considérer ce gris-de-lin, ce couleur d'aurore, cet orangé et surtout ce pourpre, qui environnent le roi des astres... » On lui donna le loisir de considérer les dernières beautés du jour; puis, la lune étant en son plein, nos voyageurs et le cocher qui les conduisait la voulurent bien pour leur guide. »

Le Versailles vu par les poètes, en cette mémorable journée de notre histoire littéraire, nous est connu par un de leurs confrères moins illustre, mais dont le style garde quelque chose de la perfection des lettres et de la noble politesse du temps. Peu de semaines avant eux, Madeleine de Scudéry avait fait la même visite et en a raconté les détails avec abondance, en un livre qui porte précisément au frontispice une assez jolie vue gravée du Château et de l'Orangerie de Le Vau[3]. Elle entremêle ses descriptions d'une



LE PREMIER VERSAILLES DE LOUIS XIV

ESTAMPE D'ISRAEL SILVESTRE. 1664

fiction romanesque, l'histoire d'une belle et mystérieuse étrangère, à qui l'on fait, non sans quelque orgueil national, les honneurs du domaine créé par le jeune roi de France. Si nous écartons tout ce qui s'ajoute de flatteries au maître et de dissertations de sentiment à ces notes fidèles d'un promeneur curieux et avisé, nous pouvons réunir assez aisément les pages du premier « guide » de Versailles. Elles prennent, après le dépouillement fait plus haut des documents contemporains et en face du tableau de Patel, une précision singulière.

L'auteur, son amie Glicère et l'amateur des arts Télamon ont amené de Paris la belle étrangère. Ils lui ont fait admirer de loin, couronnant l'éminence de Versailles, le château aux toits dorés, qui est « la petite maison du plus grand roi de la terre ». On a remarqué la largeur des avenues, majestueuses déjà, « malgré la jeunesse des arbres qui les forment », et la paisible nappe de l'étang de Clagny, qui n'est pas « un simple ornement que la nature aurait donné à ce beau paysage », mais bien, annonce Mademoiselle de Scudéry, « la source de mille belles choses que vous verrez tantôt ». On a loué, comme un heureux choix du prince, ce que Colbert, Saint-Simon et tant d'autres se refusent à goûter, « cette vue qui n'est ni trop étendue, ni trop bornée, et qui a beaucoup de diversité en peu d'espace ». On a pris garde enfin, en arrivant, « à ces petits hôtels de campagne, qui sont bâtis proche du palais pour la commodité des grands de la Cour, et aux inscriptions qui les font connaître », et considéré cette place en demi-lune, dont les pointes de la balustrade « finissent par deux obélisques portant la devise du Roi [le Soleil] à toutes les trois faces ». C'est là que les voyageurs envoient le billet, qui leur doit obtenir la permission d'entrer, et qu'ils descendent de leur carrosse. Les voici bientôt dans l'avant-cour construite par Le Vau et sur le point de franchir le fossé de Louis XIII, derrière lequel les arcades grillées laissent apercevoir la cour intérieure :

Comme Télamon a beaucoup de connaissance de l'architecture, il trouva l'avant-cour d'une belle grandeur, d'une forme agréable, avec les deux ailes de bâtiments qui la ferment à droite et à gauche, et dont la noble simplicité sert à faire paraître l'aspect du Palais plus magnifique et plus riant. La belle Étrangère s'arrêta au bord des fossés revêtus de balustrades des deux côtés, et qui ont une vue champêtre à droite et à gauche, et les regards traversant ces grandes arcades, où l'or et le vert font si bien mêlés ensemble, elle fut charmée de l'aspect de ce Palais. Divers rangs de bustes ornent la face du bâtiment et les deux ailes aussi, dont un magnifique corridor à balustres dorés fait la communication et règne ensuite tout à l'entour du Palais, pour le rendre non seulement plus beau, mais aussi plus commode[1]. Comme le soleil parut un moment fort à découvert, il sembla à la belle Étrangère que ce n'était que pour faire briller davantage tout l'or dont le comble du Palais est orné, et pour lui faire paraître plus agréable le ciel ouvert qu'on voit à travers le vestibule, et la belle vue qui s'étend aussi loin que les regards peuvent aller. Télamon tira alors ses tablettes, et commença à prendre des mémoires de ce qu'il regardait ; Glicère ne lui en fit même plus la guerre, trouvant que tout ce qu'elle voyait méritait bien qu'on s'en souvînt.

Après avoir donc bien regardé tout ce qui se peut voir d'abord, nous entrâmes dans le vestibule, qui, pour n'être pas extrêmement grand, ne laisse pas de plaire et d'être très ingénieusement pensé. Il est entièrement peint et doré, ayant plusieurs chandeliers de cristal pour l'éclairer la nuit ; mais à peine y fûmes-nous entrés, que la belle Étrangère, étant surprise de voir deux cheminées aux deux bouts avec deux enfoncements, me demanda à quel usage cela était destiné : « C'est, Madame, lui dis-je, qu'aux autres maisons du Roi, on a cherché la magnificence par la grandeur des salles, des appartements et des galeries, et qu'en celui-ci, qui n'est pas d'une fort grande étendue pour les bâtiments, tout y est si bien ménagé que rien n'y est inutile, et le vestibule sert à plusieurs choses. Premièrement il est, comme vous le voyez, selon son usage naturel, un passage pour aller aux appartements bas et pour entrer dans les jardins ; et par-dessus cela le Roi, quand il lui plaît, en fait un lieu très commode pour la Comédie. Le théâtre est dans l'un des enfoncements, et les violons dans l'autre, sans embarrasser l'assemblée, et on y donne même le bal ; et quand on veut, en fermant ces deux enfoncements avec un lambris qui se met et s'ôte facilement, ce sont deux agréables chambres et un vestibule[2]. »

Ces premières indications sur le rez-de-chaussée du Château nous apportent un renseignement intéressant sur le lieu où furent donnés les spectacles de Versailles par Molière et sa troupe, devenus comédiens du Roi à partir d'août 1665. C'est dans le vestibule 30 du Château actuel et une partie des salles 30 et 32, qu'il convient d'évoquer le souvenir des célèbres représentations du grand comique devant Louis XIV. On reconnaît dans le plan gravé par Silvestre les trois pièces du fond de la cour, qui pouvaient être réunies les jours de comédie. Deux théâtres portatifs avaient été ordonnés par Colbert en février 1664 [1]. Personne n'ignore que presque tout le répertoire de Molière a été joué à Versailles ; il y donna en premières représentations, outre *la Princesse d'Élide* et *Georges Dandin* joués dans les jardins, *l'Impromptu de Versailles* (1663), les trois premiers actes de *Tartuffe* (1664) et *l'Amour médecin* (1665). On saura désormais l'endroit où la Cour les a applaudis. C'est même dans cette salle que Molière s'est amusé à placer la scène de *l'Impromptu* [2]. Étant mort en 1673, il n'a pas dû jouer ailleurs à Versailles, sauf bien entendu les jours où le Roi a fait donner la comédie hors du Château.



FRONTISPICE DU LIVRE DE MADEMOISELLE DE SCUDÉRY
PAR PIERRE LANDRY.

La belle Étrangère sortit du vestibule, et passa sur le pont qui traverse les magnifiques fossés de ce Palais. Mais je la priai de ne s'y arrêter guère, afin qu'elle vît les Appartements, avant que de voir les jardins, et je la laissai seulement regarder un instant les mêmes fossés qu'elle avait vus en entrant, revêtus de balustrades des deux côtés, et découvrir, au delà des premiers jardins qui sont d'une grande étendue, des rondeaux, des fontaines jaillissantes, des terrasses et des parterres. Elle prit même garde que du bout du pont on voit, à la gauche et à la droite, deux allées de pins qui semblent deux bois, quoiqu'il n'y ait que celle de la main gauche qui ait un véritable bois derrière elle [3]; de sorte que ces deux allées, en bornant la vue, la font paraître plus agréable et redoublent la beauté du lointain, qui est en aspect du Palais, aussi bien que celui qui est sur la droite, et qui rend cet objet très aimable. . . . .

Nous entrâmes à la droite dans un appartement dont le Roi se sert quelquefois [4], quoique le sien soit véritablement au premier étage. A l'autre côté sont les appartements pour les personnes de la Cour, dont tous les meubles sont différents et fort propres, avec un air de grandeur qui se trouve partout. Lorsque nous fûmes dans cet appartement bas, dont, comme je l'ai déjà dit, le Roi se sert en quelques rencontres, la belle Étrangère, en observant une certaine propreté sans grande magnificence qui est en tout l'ameublement, entra dans le cabinet et, se tournant vers moi : « C'est donc quelquefois ici, me dit-elle, que votre grand Roi a formé ces grands desseins, qui ont attiré tant de fois sur lui les yeux de toute l'Europe [5]? — Il n'en faut pas douter », lui dis-je . . . .
. . . .

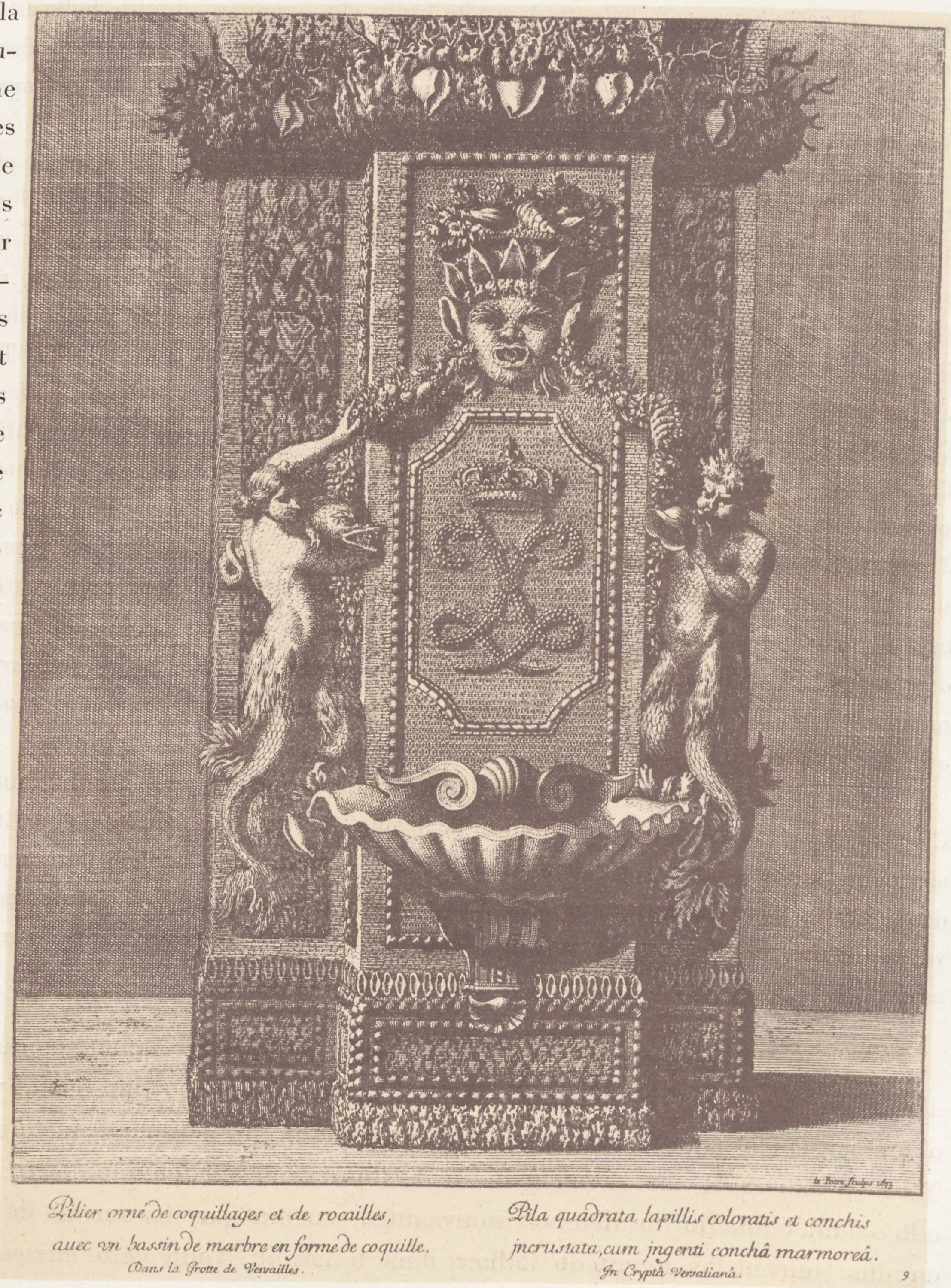
Après cela, je fis sortir la belle Étrangère de cet appartement bas, et je la menai par l'escalier qui est à l'aile de ce côté-là, qu'elle trouva fort agréable ; en effet, les marches en sont d'un marbre jaspé, le rampant est de bronze doré d'un fort beau travail, tous les côtés sont peints en bassetailles dorées, il est fort bien éclairé et, pour n'être pas extrêmement grand, il est noble et commode. Il y en a un tout pareil à l'aile opposée, dont le dôme semble être un ciel ouvert. Je montrai d'abord à la belle Étrangère l'appartement de Monsieur le Dauphin, qui est en haut sur l'appartement bas du Roi [6]. Les meubles en furent trouvés très propres et bien entendus, et surtout la

vue de ce lieu-là charma Télamon. En effet, on voit de cet appartement un grand jardin de fleurs fermé d'une balustrade dorée, un rondeau au milieu, avec une vue champêtre au delà, ornée d'un temple rustique[1]. Et comme il y a certaines fleurs qu'on appelle des immortelles, parce qu'elles ne passent point, je pense qu'on pourrait appeler ce jardin d'un nom approchant de celui-là, car on y voit des fleurs en toutes les saisons, qui succèdent les unes aux autres. On a en ce lieu-là, du côté de la cour, une vue sauvage et simple qui ne laisse pas de plaire. . . . .

Ensuite je menai la belle Étrangère dans l'appartement de la Reine, dont toutes les diverses pièces ont des plafonds fort beaux et fort différents[2]. Et comme Glicère sait fort bien travailler en ouvrages, elle admira l'ameublement qui était alors dans la chambre de la Reine : « Voyez, dit-elle à la belle Étrangère, cet ameublement de point d'Espagne d'or, d'argent et de fleurs nuées sur un fond blanc ; peut-on rien voir de plus beau ni de mieux assorti ? » Ensuite nous entrâmes dans le grand salon qui est très superbe, dont tous les ornements sont très beaux, avec quantité de chandeliers très magnifiques et des brasiers de même. Les peintures du dôme sont très belles, et les tableaux maritimes des diverses faces sont fort agréables. Mais en cet endroit, ayant passé sur le corridor [balcon], la belle Étrangère, Glicère et Télamon firent un grand cri d'admiration pour la beauté de la vue. En effet, on voit de ce lieu-là devant soi plusieurs grands parterres, avec des rondeaux et des jets, et au delà de ces parterres, de ces jets et de ces gerbes d'eau, un Canal de quatre cents toises de long et de seize de large, qui, malgré la situation du lieu et malgré la nature, s'enfonce en droite ligne vers le haut d'un tertre; et l'on aperçoit, à la gauche et à la droite, des bois qui s'abaissent comme ne voulant pas ôter la vue du lointain qui est au delà. J'eus de la peine à retirer cette aimable compagnie d'un lieu si charmant : « J'ai vu beaucoup de belles maisons en divers lieux de l'Europe, dit Télamon ; mais je n'ai jamais vu que celle-ci qui soit environnée de jardins de tous les côtés ; car, si vous y prenez garde, il n'y a que l'entrée qui n'en ait point, encore est-elle ornée par de grandes avenues qui valent bien un jardin. » Ensuite, toutes ces personnes étant passées dans le grand cabinet, elles firent encore une exclamation pleine d'étonnement, qui me témoigna qu'elles étaient fort surprises de la magnificence d'un si beau lieu. La belle Étrangère s'arrêta d'abord à la face qui est opposée aux croisées, où l'on voit des pilastres de miroirs entremêlés d'autres pilastres à feuillages dorés sur un fond de lapis avec les chiffres du Roi ; ce qui fait un effet merveilleux par la réflexion de tant de beaux objets dans ces pilastres transparents, qui sont tous couronnés de soleils d'or. Elle regarda ensuite un nombre infini de choses magnifiques et rares, qui sont sur divers rangs de superbes tablettes, dont la multitude et le brillant éclat ôte la liberté du choix, et dont le grand amas fait un objet fort surprenant. Pendant que la belle Étrangère regardait tant de belles filigranes d'or et d'argent, Glicère considérait de petits obélisques d'orfèvrerie, des corbeilles, des vases, des guéridons, des brasiers, des cassolettes et mille autres choses, ne pouvant assez s'étonner de voir aussi des fauteuils de filigrane d'argent sur un fond bleu, où l'on voit le soleil à tous les dossiers et dont le prix fait assez connaître la beauté[3]. Cependant les sièges et les écrans sont tous d'un même travail. Mais ce qui arrêta le plus les dames, furent les portraits qui sont dans ce cabinet, et surtout celui de la Reine, dont ils admirèrent la beauté... La belle Étrangère loua aussi avec exagération la beauté d'un grand nombre de dames, dont les portraits sont placés, et dans ce cabinet, et dans les autres appartements du palais ; et elle avoua n'avoir rien vu de si charmant en son pays. Nous passâmes ensuite dans un autre appartement, où l'on voit deux grands cabinets qui, n'étant fermés qu'avec des glaces de miroir, laissent voir tout au travers les plus riches cristaux du monde, les uns en grands vases de diverses figures, les autres en coupes et en souscoupes. Et la belle Étrangère s'arrêta avec plaisir à voir six pièces admirables de ces cristaux qui sont sur la cheminée[4]. Mais comme Télamon avait impatience de voir cette multitude de jardins qu'il avait remarqués du corridor, nous passâmes assez vite dans les autres appartements du Palais et nous descendîmes par l'escalier opposé à celui par où nous étions montés . . . .

La belle Étrangère loua fort ce qu'elle avait déjà vu du corridor, c'est-à-dire la vue de ces grands parterres, de tous ces jets d'eau qu'on voit de tous les côtés, de cette gerbe d'eau prodigieuse, qui est au Canal des Cygnes[5] et qui par cent aigrettes ramassées fait un objet qu'on ne peut trouver en nul autre lieu. Elle loua même fort tous les vases de fleurs dont les balustrades des fossés et des terrasses sont bordées et qui font un objet si galant et si agréable ; elle prit garde qu'une grande partie de ces vases sont de porcelaine et les autres de bronze d'un travail admirable, principalement ceux qui sont sur la balustrade du premier parterre, où l'on voit de petits enfants appuyés sur les anses des vases qui, avec une attention enfantine, semblent admirer les fleurs dont ils sont remplis[6]. . . . .

Nous tournâmes alors à la main droite, et, marchant entre la balustrade des fossés et celle de la première terrasse, nous arrivâmes à un escalier magnifique, au bas duquel est une belle fontaine avec plusieurs figures dorées qui jettent de l'eau en abondance[1] et, assez loin au delà, au milieu de diverses allées, un grand rondeau, où l'on voit Neptune dans son char tiré par six chevaux marins, d'où il sort une infinité de jets d'eau qui se croisent et qui environnent un autre jet d'une hauteur prodigieuse, et tous ces jets ensemble font un si grand murmure en retombant dans le grand bassin, que toute la surface du rondeau en est troublée[2]. On voit aussi de ce même endroit d'autres parterres, d'autres fontaines et, à la gauche, une allée de pins fort sombre et mille objets différents. Mais enfin, après avoir descendu cet escalier, nous tournâmes encore à droit et nous fûmes vers la Grotte, qui est au bout de l'allée; et comme elle a trois grandes arcades, qu'elle est ornée de bassetailles, la belle Étrangère l'eût prise pour un magnifique arc de triomphe, si elle n'eût pas remarqué que les arcades étaient fermées par des portes à jour toutes dorées, d'un travail admirable, avec un soleil à celle du milieu. La seule chose qui lui fit connaître d'aussi loin que c'était une grotte, fut un long rang de coquilles dorées qui règne au haut des arcades. Mais lorsque les portes s'ouvrirent et que toutes ces personnes aperçurent la merveilleuse beauté de cette Grotte, elles dirent cent choses ingénieuses pour marquer leur admiration[3]. . . . .



ROCAILLES DE LA GROTTE DE VERSAILLES.

ESTAMPE DE LE PAUTRE.

Cette belle personne demandant d'où pouvait venir une si grande abondance d'eau : « Vous souvient-il, Madame, lui dis-je, que je vous ai priée en arrivant de regarder ce paisible étang[4], qu'on voit à la droite de cette hauteur d'où l'on découvre Versailles; c'est de là que viennent ces torrents, que l'art a entrepris d'élever pour le divertissement d'un grand Roi; et, afin que vous n'en puissiez douter, il faut que vous voyiez vous-même ce que je vous dis. » En effet, on lui fit voir ces tuyaux d'une grosseur prodigieuse, par où l'eau s'élève d'une manière qui paraît surnaturelle à ceux qui ne savent pas jusques où s'étend la force de ces machines qu'on a inventées pour l'élévation des eaux, et à qui il semble qu'on doit savoir gré de laisser les rivières dans leur lit, tant il est vrai que l'art fait présentement surmonter la nature. Télamon fut ravi de voir tous ces divers réservoirs revêtus de balustrades[5], qui contiennent des fleuves entiers, s'il faut ainsi dire, et qui vont de l'un à l'autre jusques aux glacières et à un petit château où est la merveilleuse machine qui sert à tant de belles choses[6]. Télamon admira la manière avec laquelle cette eau, après s'être élevée par de gros tuyaux, se répand dans la Grotte par plusieurs petits; et surtout la grande

économie de toutes ces eaux, qui fait qu'il ne s'en perd point du tout et que la même eau, qui a fait tant de miracles, s'en retourne paisiblement d'où elle est venue et paraît aussi modeste et aussi tranquille qu'auparavant[1]. . . . .

Nous fûmes dans le Jardin de fleurs à balustrade dorée, bordé de cyprès et d'arbustes différents et rempli de mille espèces de fleurs[2]; la face d'en bas est fermée par une balustrade à hauteur d'appui, d'où la vue est fort champêtre. Ce jardin, aussi bien que tous les autres, a ses terrasses bordées de vases de cuivre peints en porcelaine. Au-dessous de cette terrasse à balustrade est le Jardin des orangers, dont la belle Étrangère fut extrêmement surprise, car elle ne comprenait pas qu'on pût mettre de si grands arbres dans des caisses. Télamon, qui a extrêmement voyagé, avoua n'en avoir jamais vu de si beaux et ne loua pas moins les myrtes, dont l'ancienneté les rend admirables . . . .

Nous fûmes, au sortir du Jardin des orangers, voir en passant le Labyrinthe et, entre des bois verts entrecoupés d'allées et de fontaines, gagner le haut de ce superbe jardin, qu'on appelle le Fer-à-cheval à cause de sa figure et dont la magnificence toute royale montre assez qu'il ne peut être à un particulier, quelque grand qu'il fût. La terrasse qui règne au-dessus est un endroit admirable pour la vue, rien de trop loin, rien de trop près; elle est bordée d'arbustes sauvages toujours verts. Et ce grand jardin en amphithéâtre, avec trois perrons magnifiques et trois rondeaux situés en triangle, a quelque chose de surprenant qu'on ne peut décrire[3]. Tout y rit, tout y plaît, tout y porte à la joie et marque la grandeur du Maître. Et cette belle allée, qui part de l'allée découverte et qui va se rendre au Canal des Cygnes, où est cette merveilleuse gerbe d'eau, fait un objet qui plaît infiniment, surtout depuis que ce Canal qui s'enfonce en droite ligne dans un tertre en a augmenté la beauté. Ce magnifique jardin, aussi bien que les autres, a ses vases de fleurs sur ses terrasses, et la vue des bosquets qui sont à droite et à gauche au delà inspire l'amour et les plaisirs à ceux qui en ont le cœur capable. « Mais comment est-il possible, dit la belle Étrangère, qu'un si grand et si beau jardin se soit dérobé à mes yeux pendant que j'étais sur le corridor du Palais, d'où j'en ai découvert tant d'autres[4]? — C'est assurément, dit Télamon, une des grandes beautés de Versailles, que la variété des jardins et des bosquets; car il y a de tout ce qui peut rendre un lieu agréable. — Si nous avions le temps, dis-je alors, je vous mènerais dans un labyrinthe de berceaux rustiques entremêlés de statues, où vous trouveriez une solitude sauvage qui ne vous déplairait pas. » . . . .

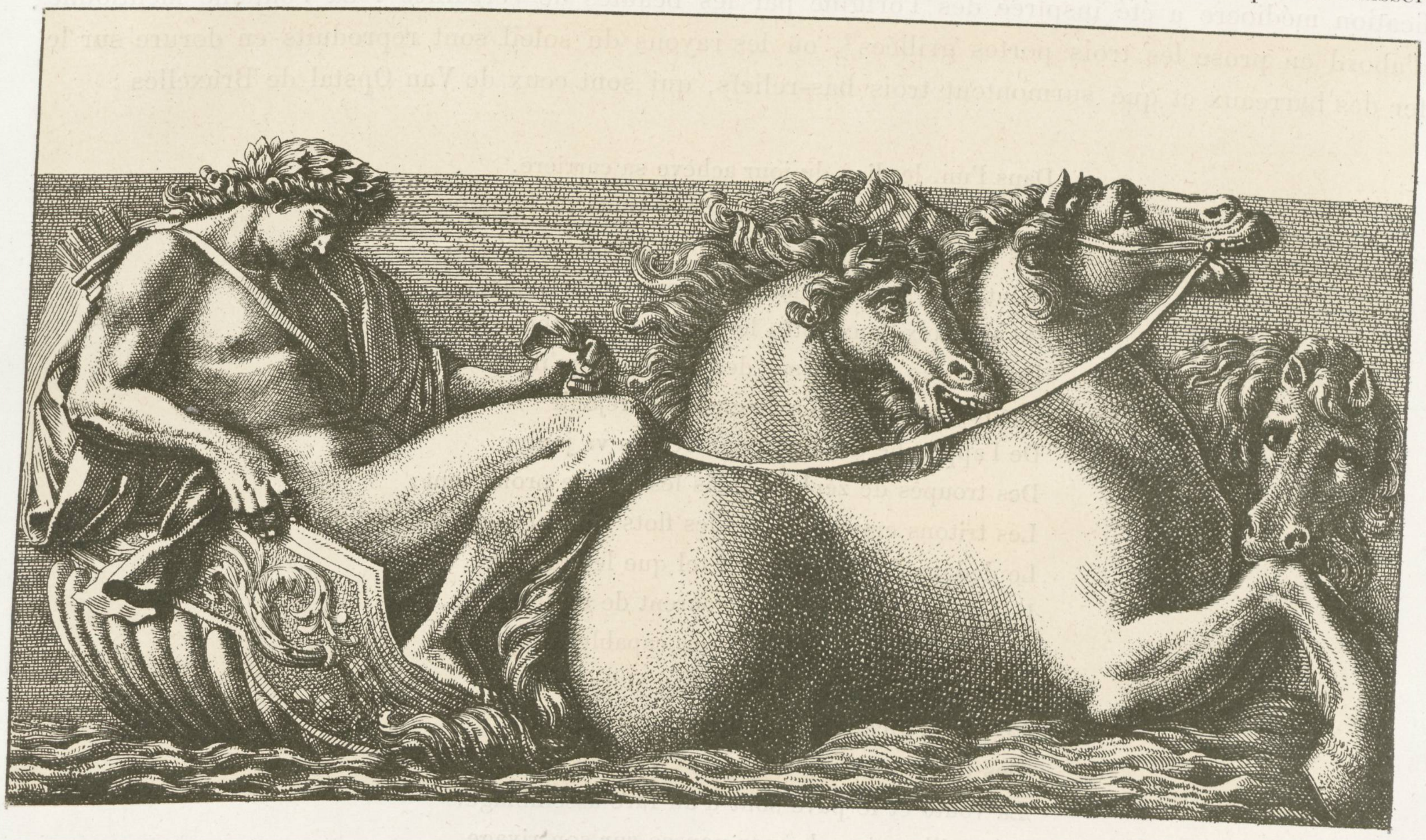
Après avoir trouvé cent étoiles d'allées grandes ou petites avec des fontaines, nous retournâmes au Canal des Cygnes, dont on ne peut trop admirer la beauté. « Pour moi, dit la belle Étrangère, ce que je trouve de plus singulier dans ces jardins, c'est qu'ils sont propres à toute sorte de divertissements. — Il est vrai, repris-je, qu'il y a des endroits pour des carrousels, et le Roi y en fit un, où toute sa Cour parut avec éclat, et où il effaça ceux qui pouvaient effacer tout le reste du monde[5]. Mais il y a d'autres endroits, dans ces mêmes jardins, aussi propres pour le moins à la solitude et à la rêverie d'un amant mélancolique[6]... »

La galante compagnie, dont Mademoiselle de Scudéry nous raconte le voyage, n'avait pas manqué d'aller voir en détail la Ménagerie du Roi, et l'on a quelque intérêt à l'y suivre. Les principaux travaux d'aménagement pour les animaux et la construction du petit château étaient finis depuis 1665. Pendant les fêtes de mai 1664, une promenade de la Cour avait en quelque sorte inauguré la Ménagerie[7]. Depuis, elle s'était embellie de diverses nouveautés, surtout par les envois de bêtes rares que faisaient de plus en plus souvent les agents de Colbert dans le Levant. Toute cette curieuse création était, on en va juger, fort appréciée des visiteurs :

Nous entrâmes alors dans la cour de la Ménagerie, où l'on voit un pavillon d'une symétrie particulière, ayant un escalier au milieu, et après l'avoir monté, et passé un avant-cabinet assez propre, on entre dans un grand cabinet à huit faces[8], qui a sept croisées et un corridor de fer doré au dehors, qui règne tout à l'entour. De ce corridor on voit sept cours différentes, remplies de toutes sortes d'oiseaux et d'animaux rares. Leurs peintures sont dans le cabinet, comme pour préparer à ce qu'on va voir ou pour en faire souvenir après l'avoir vu[9]. Toutes les cours ne sont fermées que de balustrades de fer jointes par des termes d'architecture; et presque toutes ont des rondeaux, et sont gazonnées, ne manquant d'ailleurs de rien qui soit ou nécessaire ou commode aux animaux ou aux oiseaux qu'elles contiennent. La cour où toutes ces autres cours viennent aboutir, et qui environne ce pavillon d'un côté seulement, a un cercle de six fontaines, qui sortent de six piliers de marbre; elle est toute semée de petits tuyaux cachés sous terre et, quand on le veut, elle devient pour ainsi dire un parterre de jets d'eau croisés. Comme la belle Étrangère

aime naturellement les oiseaux, elle fut dans toutes les cours, et admira ces belles poules d'Égypte, que ceux qui les montrent appellent des Demoiselles, à cause de leur bonne grâce et de leur beauté; elles sont grandes, droites, leur plumage est gris d'argent; elles ont des pennaches blancs, la poitrine noire et les yeux orangés. Elle admira la magnificence des logements des pigeons, qui ont des fontaines et des rigoles; et Glicère dit à Télamon, en riant, que ceux de Vénus n'étaient pas aussi bien logés que ceux de Mars, rapportant cela au Roi.....

Après avoir ri de ce qu'elle disait, elles virent la cour des pélicans, des oies d'Inde, des canes maritimes, des éléphants, des gazelles, des marmottes et des civettes, et un certain animal appelé chapas, plus beau et mieux marqueté qu'un tigre, doux et flatteur comme un chien, et cent autres choses trop longues à dire[1]. Enfin pour ne laisser



APOLLON FATIGUÉ. — BAS-RELIEF DE VAN OPSTAL SUR LA FAÇADE DE LA GROTTE.
ESTAMPE DE LE PAUTRE.

rien à voir, après avoir fait un repas fort propre, que Télamon avait fait apprêter en ce lieu-là, nous gagnâmes le haut de la montagne, où l'on trouve cette petite machine peinte et dorée qu'on nomme *roulette*, dans laquelle, assis à son aise, l'on glisse et l'on roule avec une extrême rapidité du haut en bas de cette pente fort droite, et l'on se précipite, pour ainsi dire par divertissement, d'une manière qui n'a point de péril quand on y prend garde[2].

Nous fûmes après faire le tour du Grand Parc par une allée haute, où nous trouvâmes quantité de cerfs. La vue est très belle du bout de cette grande allée; car le paysage est d'une grande étendue : l'on découvre tout Versailles de ce lieu-là; et, quoique la distance ne permette pas de distinguer exactement les objets, néanmoins tous ces toits dorés, tous ces parterres, tous ces bois verts, et toutes ces fontaines, dans la confusion que l'éloignement leur donne, ont de la magnificence et de la grandeur[3].

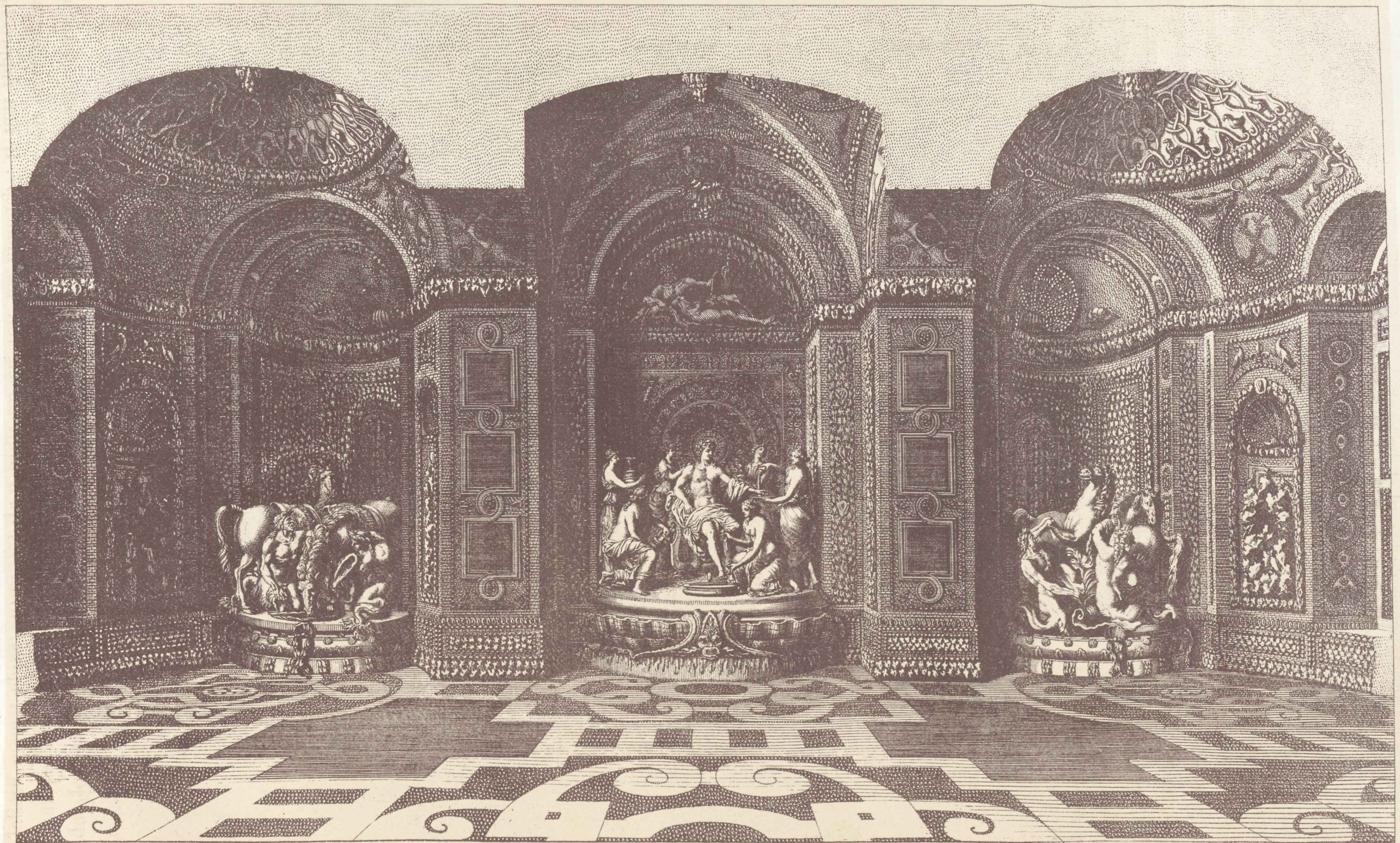
La Ménagerie n'avait pas encore, surtout au point de vue des collections, l'importance qu'elle devait prendre plus tard. On verra Louis XIV faire travailler jusqu'à la fin du règne dans ce coin favori de son domaine. La Grotte de Téthys, au contraire, dont l'origine et la construction ont été déjà racontées et où ne manquaient plus que les groupes et les statues de marbre, venait d'être terminée. Nous pouvons nous y arrêter longuement, car plus tard nous ne la retrouverons pas.

Située à l'angle nord-est du Château, dans un massif de pierre qui portait un réservoir, la Grotte devint bientôt la plus rare curiosité de Versailles et effaça les œuvres les plus célèbres des rocailleurs

intérieurs. Détruite en 1686, lorsque Mansart construisit l'aile du Nord, nous ne la connaissons que par des gravures et des relations, mais les unes et les autres également copieuses. Les trois descriptions principales de l'époque, celle de Félibien, qui accompagne le recueil gravé paru en 1679, celle de La Fontaine, dans *les Amours de Psyché*, celle de Madeleine de Scudéry, dans *la Promenade de Versailles*, semblent lutter d'exactitude dans la minutieuse exposition de ces merveilles, et le poète n'estpas celui des trois écrivains qui montre le moins de précision.

C'est une bonne fortune d'avoir à citer encore de jolies pages de vers, alors que tant de versification médiocre a été inspirée dès l'origine par les beautés de Versailles [1]. La Fontaine mentionne d'abord en prose les trois portes grillées [2], où les rayons du soleil sont reproduits en dorure sur le fer des barreaux et que surmontent trois bas-reliefs, qui sont ceux de Van Opstal de Bruxelles :

Dans l'un, le dieu du jour achève sa carrière.
Le sculpteur a marqué ces longs traits de lumière,
Ces rayons dont l'éclat, dans les airs s'épanchant,
Peint d'un si riche émail les portes du couchant.
On voit aux deux côtés le peuple d'Amathonte [3]
Préparer le chemin sur des dauphins qu'il monte.
Chaque Amour à l'envi semble se réjouir
De l'approche du dieu dont Téthys va jouir;
Des troupes de zéphyrs dans les airs se promènent;
Les tritons empressés sur les flots vont et viennent.
Le dedans de la grotte est tel que les regards,
Incertains de leur choix, courent de toutes parts.
Tant d'ornements divers, tous capables de plaire,
Font accorder le prix tantôt au statuaire,
Et tantôt à celui dont l'art industrieux
Des trésors d'Amphitrite a revêtu ces lieux.
La voûte et le pavé sont d'un rare assemblage.
Ces cailloux que la mer pousse sur son rivage
Ou qu'enferme en son sein le terrestre élément,
Différents en couleurs, font maint compartiment.
Au haut de six piliers d'une égale structure,
Six masques de rocaille, à grotesque figure,
Songes de l'art, démons bizarrement forgés,
Au-dessus d'une niche en face sont rangés.
De mille raretés la niche est toute pleine :
Un Triton d'un côté, de l'autre une Sirène,
Ont chacun une conque en leurs mains de rocher;
Leur souffle pousse un jet qui va loin s'épancher.
Au haut de chaque niche un bassin répand l'onde :
Le masque la vomit de sa gorge profonde;
Elle retombe en nappe et compose un tissu
Qu'un autre bassin rend sitôt qu'il l'a reçu.
Le bruit, l'éclat de l'eau, sa blancheur transparente,
D'un voile de cristal alors peu différente,
Fait goûter un plaisir de cent plaisirs mêlé.
Quand l'eau cesse, et qu'on voit son cristal écoulé,
La nacre et le corail en réparent l'absence :
Morceaux pétrifiés, coquillage, croissance,



le Potre sculps. 1676

Veüe du fonds de la Grotte de Versailles, orné de trois Grouppes de marbre blanc, qui representent le Soleil au milieu des Nymphes de Thetis, et ses cheuaux pensez par des Tritons.

Prospectus Cryptæ Interioris Versaliarum, vbi sol inter Nymphas Thetidis, et ejus equi cum Tritonibus, statuis marmoreis exhibentur.

INTÉRIEUR DE LA GROTTE DE VERSAILLES

ESTAMPE DE LE PAUTRE

Caprices infinis du hasard et des eaux,
Reparaissent aux yeux, plus brillants et plus beaux[1]...

On trouve dans les belles planches tirées à l'Imprimerie Royale l'illustration des descriptions si nettes de l'auteur des *Amours de Psyché*. Aucun détail du travail des rocailleurs n'y a été omis. Après les bas-reliefs sculptés sur la façade, voici les divers piliers, avec leur triton, leur sirène et le chiffre du Roi, gravés par Le Pautre; voici le détail des masques grotesques et des « chandeliers de coquillages et de rocaille » jetant de l'eau de chaque bobèche, gravés par Chauveau; voici les nobles estampes où Jean Edelinck traduit l'œuvre de Girardon, de Regnaudin, de Tubi, et les groupes des chevaux du Soleil, par Gilles Guérin et les Marsy; voici enfin l'ensemble des trois niches de la Grotte, présenté par Le Pautre à la date de 1676. La Fontaine commençait ainsi sa description des œuvres d'art, qui étaient encore à naître au moment où il écrivait :

Dans le fond de la Grotte, une arcade est remplie
De marbres à qui l'art a donné de la vie.
Le dieu de ces rochers, sur une urne penché,
Goûte un morne repos, en son antre couché.
L'urne verse un torrent, tout l'antre s'en abreuve;
L'eau retombe en glacis et fait un large fleuve[2].
J'ai pu jusqu'à présent exprimer quelques traits
De ceux que l'on admire en ce moite palais :
Le reste est au-dessus de mon faible génie.
Toi qui lui peux donner une force infinie,
Dieu des vers et du jour, Phébus, inspire-moi!
Aussi bien désormais faut-il parler de toi.
Quand le Soleil est las et qu'il a fait sa tâche,
Il descend chez Téthys, et prend quelque relâche.
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser
D'un soin que tous les jours il faut recommencer...
Ce dieu, se reposant sous ces voûtes humides,
Est assis au milieu d'un chœur de Néréides...
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend;
Chloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand;
A lui laver les pieds Mélicerte s'applique;
Delphire entre ses bras tient un vase à l'antique;
Climène auprès du dieu pousse en vain des soupirs...,
Rougit, autant que peut rougir une statue.
Ce sont des mouvements qu'au défaut du sculpteur
Je veux faire passer dans l'esprit du lecteur...
Les coursiers de Phébus, aux flambantes narines,
Respirent l'ambroisie en des grottes voisines.
Les Tritons en ont soin; l'ouvrage est si parfait
Qu'ils semblent panteler du chemin qu'ils ont fait.
Aux deux bouts de la Grotte, et dans deux enfonçures,
Le sculpteur a placé deux charmantes figures :
L'un est le jeune Acis....

La page, que je suis forcé d'abréger, montre bien que La Fontaine avait les renseignements les plus complets sur les ouvrages de Girardon, Regnaudin, Guérin et Marsy, ainsi que sur deux figures de Tubi. On jugera même, après l'avoir lu, qu'il avait dû en voir les modèles[3]. Il faut rapprocher

ses vers des groupes encore conservés et qui ont trouvé, après beaucoup de vicissitudes, une place définitive sous le rocher dessiné par Hubert Robert, qui orne le nouveau bosquet des Bains d'Apollon. Ne retenons plus que la description des effets si variés obtenus des eaux, par l'ingéniosité de Francine et de Jolly, dans la Grotte de 1668. La Fontaine commence par l'orgue hydraulique, placé derrière la niche centrale :

> Le long de ces lambris un doux charme est porté.
> Les oiseaux, envieux d'une telle harmonie,
> Épuisent ce qu'ils ont et d'art et de génie.
> Philomèle, à son tour, veut s'entendre louer,
> Et chante par ressorts que l'onde fait jouer.
> Écho même répond, Écho, toujours hôtesse
> D'une voûte ou d'un roc témoin de sa tristesse.
> L'onde tient sa partie : il se forme un concert
> Où Philomèle, l'eau, la flûte, enfin tout sert...
> L'art en mille façons a su prodiguer l'eau :
> D'une table de jaspe un jet part en fusée,
> Puis en perles retombe, en vapeur, en rosée.
> L'effort impétueux dont il va s'élançant
> Fait frapper le lambris au cristal jaillissant ;
> Telle et moins violente est la balle enflammée.
> L'onde, malgré son poids, dans le plomb renfermée,
> Sort avec un fracas qui marque son dépit,
> Et plaît aux écoutants, plus il les étourdit.
> Mille jets, dont la pluie à l'entour se partage,
> Mouillent également l'imprudent et le sage.
> Craindre ou ne craindre pas à chacun est égal :
> Chacun se trouve en butte au liquide cristal.
> Plus les jets sont confus, plus leur beauté se montre ;
> L'eau se croise, se joint, s'écarte, se rencontre,
> Se rompt, se précipite à travers les rochers,
> Et fait comme alambics distiller leurs planchers[1].
> Niches, enfoncements, rien ne sert de refuge :
> Ma muse est impuissante à peindre ce déluge[2]...

La Grotte de Versailles est immortalisée littérairement par la visite des quatre poètes et par la lecture qui y fut faite du premier livre des *Amours de Psyché*. On ne la peut quitter sans lire au moins quelques lignes de la description de Mademoiselle de Scudéry, exactement contemporaine de celle de La Fontaine. Elle ajoute à la vision plutôt linéaire du poète quelques touches de couleur assez agréables :

Les yeux sont ravis, les oreilles sont charmées, l'esprit est étonné et l'imagination est accablée, s'il faut ainsi dire, par la multitude des beaux objets... A l'entrée de la Grotte paraît une table de marbre rouge ; il est vrai qu'elle devient bientôt une table d'eau par un jet d'une grosseur prodigieuse, qui part avec tant d'impétuosité, qu'on dirait qu'il va percer le haut de la Grotte et monter jusques au ciel. Mais, outre ces grandes nappes d'eau, ces grandes coquilles[3], ces Tritons, ces Néréides et ce jet prodigieux, on voit quatre chandeliers aquatiques, s'il est permis de les nommer ainsi, qui sont d'une invention admirable ; ils ont, au lieu de lumière, chacun six branches dorées en figure d'algue marine, qui jettent de l'eau en abondance, et dont les jets, se croisant, font un objet merveilleux et nouveau[4]. Au-dessus des deux coquilles de marbre jaspé qu'on voit en entrant aux deux côtés de l'enfoncement de la Grotte, paraît le chiffre du Roi, sur un fond de coquillage gris-de-lin, formé de petites coquilles de nacre, qui semblent des perles ; la couronne fermée, qui est au-dessus du chiffre, est ornée de fleurs

de lys de nacre, entremêlées d'ambre qui semble de l'or. Plusieurs miroirs enchâssés dans des coquillages multiplient encore tous ces beaux objets et mille oiseaux de relief parfaitement imités trompent les yeux pendant



GALATÉE, PAR TUBI. — ESTAMPE DE J. EDELINCK.

que les oreilles sont également trompées : car, par une invention toute nouvelle, il y a des orgues cachées et placées de telle sorte qu'un écho de la Grotte leur répond d'un côté à l'autre, mais si naturellement et si nettement que, tant que cette harmonie dure, on croit effectivement être au milieu d'un bocage, où mille oiseaux se répondent, et cette musique champêtre, mêlée au murmure des eaux, fait un effet qu'on ne peut exprimer. On

place même quelquefois en divers endroits de ce beau lieu des orangers, des festons de fleurs qui conviennent à tout le reste[1]...



CHEVAUX DU SOLEIL, PAR GILLES GUÉRIN. — ESTAMPE DE BAUDET.

C'est dans Félibien qu'il faut chercher le détail des ornements, le groupement des nuances, la manière dont la diversité des coquillages est utilisée pour former les corps nus, les visages, le plumage des oiseaux rares de la Ménagerie. L'auteur insiste sur l'heureuse aération qui enlève toute

humidité à la Grotte, même quand l'ensemble des eaux joue à la fois, et qui permet d'y séjourner aussi longtemps qu'on le désire. Il observe les effets de lumière obtenus par l'unique ouverture du couchant et l' « amas confus de gouttes et d'atomes d'eau qui semblent se mouvoir dans ce lieu-là, comme les atomes de lumière qu'on découvre dans les rayons du soleil. Et parce que les piliers et les côtés de la Grotte sont remplis de miroirs, chaque espèce venant à se multiplier, cette Grotte paraît d'une grandeur extraordinaire et comme plusieurs grottes qui composent un palais au milieu des eaux, dont l'étendue semble n'avoir point de bornes [1] ».

On comprend le goût que prit Louis XIV pour ce lieu somptueux et singulier. Il y eut des collations, des concerts, et même des spectacles : lors des fêtes qui suivirent la seconde conquête de la Franche-Comté, on joua *le Malade imaginaire* sur un théâtre dressé devant la façade de la Grotte, avec le fond illuminé pour fond de la scène [2]. On trouvera un exemple des usages auxquels elle pouvait servir, dans la réception du prince de Toscane à Versailles, le 11 août 1669 : « Leurs Majestés, avec lesquelles étaient Monsieur, Mademoiselle d'Orléans, Madame de Guise et plusieurs des principales dames de la Cour, allèrent à Versailles, où le prince de Toscane se rendit aussi, accompagné du duc de Guise. Cette illustre compagnie étant entrée dans le parc s'y promena en calèches, puis alla dans la Grotte, où elle eut le divertissement d'une excellente musique, avec un beau régal de fruits et de confitures, en de grands bassins posés sur des guéridons, dans tous les angles de ce lieu, qui était éclairé d'une infinité de lumières à l'entour de la corniche. De là tout ce beau monde étant allé à l'Orangerie, qui était aussi très bien éclairée, les divertissements y furent continués par la Comédie française... » Le 23 août de l'année suivante, c'était le duc de Buckingham qui était reçu à Versailles et à qui, après un concert sur le Canal, Louis XIV offrait une collation dans la Grotte [3]. Ces indications seraient aisément multipliées, si j'avais pour but de narrer les récits de cour, dont je cherche seulement à fixer le cadre.

Ce morceau capital de la décoration de Versailles qu'était la Grotte de Téthys devait rester debout moins de vingt ans. Quoique la maçonnerie et les rocailles, souvent réparées, aient pu se détériorer à la longue, par suite de la présence du réservoir supérieur, on s'étonne que l'œuvre ait été entièrement sacrifiée, et qu'aucune partie de ces merveilles ne se soit conservée dans les bâtiments nouveaux de l'aile du Nord. Rien ne montre mieux le souci qu'avait le Grand Roi de renouveler sans cesse le décor de son existence, et par des sacrifices que n'eussent pas faits les autres princes.



CHAPITRE CINQUIÈME

LE CHATEAU DE LE VAU

Les magnificences étalées à la fête de 1668 marquaient l'éclat grandissant du règne, qui était entré dans sa période la plus heureuse. Chaque jour, le rang de la France montait en Europe ; le Roi ne comptait plus les succès de ses diplomates ni les victoires de ses généraux. Par le traité d'Aix-la-Chapelle, la Flandre était devenue française, et la guerre de Hollande, qui se préparait dans les conseils du Louvre, allait apporter à la monarchie de nouvelles provinces, l'Alsace et la Franche-Comté. La nation entourait d'une aveugle confiance le jeune souverain qui la conduisait à tant de gloires, et elle l'encourageait à en chercher d'autres. Louis XIV, qui allait être Louis le Grand, avait trente ans alors et le désir de faire, dans tous les genres, de grandes choses.

Le Versailles qu'il avait créé semblait fini et chacun pensait qu'il pouvait désormais jouir avec orgueil d'avoir ajouté cette charmante maison à celles que possédait la Couronne. Les fêtes qui coïncidèrent avec son achèvement donnèrent, au contraire, le signal de l'activité nouvelle qui la transformèrent entièrement. « A peine ce château fût-il terminé, raconte Charles Perrault, et M. Colbert se fut-il réjoui de voir une maison royale achevée, où il ne serait plus besoin d'aller que deux ou trois fois l'an pour y faire les réparations qu'il conviendrait, que le Roi prit la résolution de l'augmenter de plusieurs bâtiments pour y pouvoir loger commodément avec son Conseil pendant un séjour de quelques jours. On commença par quelques bâtiments qui, étant à moitié, ne plurent pas et furent aussitôt abattus. On construisit ensuite les trois grands corps de logis qui entourent le petit château et qui ont leur face tournée sur les jardins... Ils sont du dessin de M. Le Vau[1] ». Ce fut une œuvre immense de construction et de décoration. Les artistes, qui n'avaient été appelés jusqu'alors à Versailles qu'en petit nombre et presque uniquement sur certains points du parc, se mirent à travailler partout en même temps, aux intérieurs comme aux jardins, et dressèrent ainsi, en peu d'années, ce qui devait bientôt devenir la plus somptueuse maison de la Monarchie.

Mademoiselle de Scudéry annonçait déjà les projets formés sur Versailles, dans le récit de sa promenade faite au cours de l'été de 1668 : « Je ne sais si je dois dire à Télamon que dans six mois la description qu'il fera de Versailles, sur les mémoires qu'il en a pris aujourd'hui, ne ressemblera presque plus, du moins pour les bâtiments du Palais et de la Ménagerie, car le Roi a déjà donné les ordres pour en faire d'autres, incomparablement plus beaux. Il y aura aussi des figures admirables dans tous les rondeaux et à toutes les fontaines, et mille ornements nouveaux que je ne sais point encore[2]. » La Fontaine, on l'a vu, en disait à peu près autant, à la même époque, mais en décrivant par avance une partie de ces ornements déjà décidés. Un autre Versailles allait naître, et ses accroissements devaient marcher de pair avec la création d'une ville dans les vastes terrains achetés par le Roi et au milieu desquels trois grandes avenues plantées d'ormes et de tilleuls convergeaient vers le Château.

Malgré les deux petits bâtiments de communs, construits par Le Vau du côté de l'arrivée, et les quelques pavillons symétriques bâtis sur la place, la Cour, les princes, le Roi lui-même, se trouvaient à l'étroit à Versailles, dès qu'on y venait pour plus d'un jour. Ce n'était encore qu'un bourg médiocre, occupant la région dite aujourd'hui du « Vieux Versailles », et groupé autour de l'église paroissiale qu'on avait récemment refaite à neuf [1]. Mais Louis XIV venait de concevoir l'idée de faire surgir une ville autour de sa maison renouvelée. Ses propres constructions s'y multipliaient; en 1671, on construisait un hôtel pour la Surintendance des Bâtiments, c'est-à-dire pour Colbert, suivi bientôt d'un hôtel pour la Chancellerie [2], et, le 29 décembre, était posée solennellement, en présence de Sa Majesté, la première pierre d'une église dédiée à Saint-Louis, qui devait être la chapelle d'un grand couvent de Récollets [3]. Ce qu'il fallait surtout, c'était engager les particuliers à bâtir eux-mêmes, en leur accordant des avantages exceptionnels. Le 22 mai 1671, Louis XIV étant à Dunkerque, en pleine campagne des Flandres, prenait en faveur de Versailles une résolution, dont il faut reproduire les termes, car c'est vraiment la charte de fondation de la ville :

> Sa Majesté ayant en particulière recommandation le bourg de Versailles, souhaitant de le rendre le plus florissant et fréquenté qu'il se pourra, elle a résolu de faire don des places à toutes personnes qui voudront bâtir depuis la Pompe dudit Versailles jusqu'à la ferme de Clagny [4], avec exemption de logement par craie [5] èsdits bâtiments pendant dix années, qui auront cours du jour qu'ils seront achevés, à la charge de payer au domaine dudit Versailles pour chacune desdites places à proportion 5 sols de cens pour arpent, payables chacun an au jour de Saint-Michel, pour desdites places et bâtiments jouir par chacun des particuliers auxquels icelles places seront délivrées en pleine propriété comme à eux appartenant, à la charge de par eux, leurs hoirs et ayant cause, entretenir les bâtiments en l'état et de même symétrie qu'ils seront bâtis et édifiés. La délivrance desquelles, avec mesure, tenants et aboutissants, sera faite par le Surintendant des Bâtiments [6].

La création d'une ville autour d'un château nouveau rappelle celle que, peu d'années auparavant, le cardinal de Richelieu a faite auprès de son château du Poitou. Cette conception s'explique en certains esprits organisateurs, qui aiment à vivre dans un milieu dont tous les détails rappellent leur gloire et l'action de leur puissance personnelle. Nul n'est déjà plus sensible à cet ordre de jouissances que Louis XIV. Durant tout son règne, il saura maintenir les privilèges accordés par lui aux propriétés bâties de Versailles et il y joindra même celui d'être insaisissables. Avec de tels avantages assurés, les demandes de « places à bâtir » sont nombreuses, et c'est faire sa cour au Roi que de lui en adresser une. En face du Château, entre les trois avenues, deux grands hôtels se bâtissent, que représentent d'anciennes estampes, l'un pour le duc de Noailles, l'autre pour le comte de Lauzun, le brillant favori de la Grande Mademoiselle, et le marquis de Guitry; le Roi en reprendra plus tard les emplacements pour y faire les deux Écuries. On voit se border d'hôtels la rue qui deviendra la rue des Réservoirs et qui rejoint le chemin de Saint-Germain. Quant au village de Versailles, au « Vieux Versailles », tout ce qui n'y appartient pas au Roi est acheté par lui aux propriétaires, en 1673, pour la somme de 142 600 livres, et démoli aussitôt pour faire des places à bâtir [7]. Les ouvrages de « la nouvelle ville », comme disent les Comptes, figurent parmi les préoccupations de Colbert, qui fait faire des chaussées de pavé dans les rues et y planter des ormes pour les rendre plus avenantes [8]. Autour des espaces que se réserve le Roi, les maisons particulières commencent à s'élever. De tous côtés, la ville sort de terre, en même temps que le Château change d'aspect et d'étendue et que Versailles perd son caractère de lieu de plaisance pour devenir une véritable résidence royale.

Les projets du Château Neuf avaient été longuement discutés entre Louis XIV et Colbert. Devant la difficulté de faire autre chose que de la « rapetasserie », suivant le mot du ministre, le Roi avait pris la décision de raser entièrement le petit château et de bâtir « une grande maison ». L'emplacement exigeait une construction haute : « Celle de Versailles, remarquait Colbert, est presque cachée de la



COLBERT, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. 1662.

ESTAMPE DE ROBERT NANTEUIL.

pièce d'eau du fond par le parterre en amphithéâtre ; ainsi il serait plus nécessaire de l'élever [1] ». La raison qu'il donnait contre le projet du Roi était que l'espace faisait défaut. On ne doit pas oublier, en effet, qu'avant les travaux énormes de terrassement faits pour constituer l'avant-cour actuelle, la pente commençait brusquement devant l'ancien Château, presque autant du côté de l'Orangerie, et Colbert pouvait dire ce mot qui nous étonne au premier abord : « Il est impossible de faire une grande maison dans cet espace. Le terrain est serré non seulement par les parterres, mais encore par le village, l'église, l'étang. La grande pente des parterres et des avenues ne permet pas d'étendre ni d'occuper davantage de terrain sans renverser tout et sans faire une dépense prodigieuse,... laquelle il sera plus à propos ou plus glorieux au Roi de faire au Louvre ou en quelques autres grands ouvrages, et que le Roi se retranchât pour longtemps du plaisir qu'il prend en cette maison. » Mais Louis XIV, que le Louvre intéressait déjà beaucoup moins et qui commençait à prendre l'habitude de ne plus regarder aux dépenses de ses bâtiments, n'avait rien à refuser à son cher Versailles. Il changea même d'avis en un point important, la conservation du petit château, à laquelle il avait d'abord renoncé, et exigea des architectes un plan qui y fît seulement une « enveloppe ». C'était, d'ailleurs, ce qu'avait fini par proposer le ministre : « Tout le monde verra que le Roi avait cette petite maison et y ajouta seulement des bâtiments pour son logement et pour toute sa Cour. En un mot, ce bâtiment ne sera pas considéré pour être un ouvrage de Sa Majesté seule. »

On observe ici, une fois de plus, à quel point Colbert portait le souci de l'honneur de son maître, en matière de constructions. Il mettra plus tard autant de zèle à faire de Versailles, définitivement choisi, une demeure incomparable, qu'il en met, au moment où nous sommes, à en empêcher le développement.

Louis XIV s'était décidé à laisser debout la jolie maison qu'il avait refaite et à laquelle, bien plus que les souvenirs de son père, l'attachaient ceux de ses plaisirs de jeunesse et de ses premiers triomphes. Son parti une fois pris, il y persista toujours par la suite, malgré l'insistance du surintendant, et se refusa toujours, même au détriment de l'équilibre général des constructions, à laisser détruire la petite cour de Marbre : « On eut beau, raconte Perrault, lui représenter qu'une grande partie menaçait ruine ; il fit rebâtir ce qui avait besoin d'être rebâti et, se doutant qu'on lui faisait ce petit château plus caduc qu'il n'était pour le faire résoudre à l'abattre, il dit, avec un peu d'émotion, qu'on pouvait l'abattre tout entier, mais qu'il le ferait rebâtir tout tel qu'il était et sans y rien changer [2]. » Nous devons à cette obstination de Louis XIV d'avoir sous les yeux ce gracieux ensemble où, malgré bien des changements successifs, on peut évoquer encore les principales lignes de l'œuvre primitive remontant à l'époque de Salomon de Brosse.

Divers plans avaient été étudiés pour le nouveau Versailles. Colbert en avait demandé à plusieurs architectes : à Jacques Gabriel, à Antoine Le Pautre, à Claude Perrault et à Vigarani. Le Vau avait fourni également le sien. « Tous ces messieurs travaillent nuit et jour », écrivait Charles Perrault au ministre. Ils avaient dû se conformer aux idées exprimées par le Roi, qui avait décidé lui-même, avec l'ordinaire précision de son esprit, quelles dispositions intérieures lui semblaient nécessaires et quels appartements il fallait mettre dans les diverses parties du grand château [3]. Le problème à résoudre était d'ailleurs fort difficile, puisqu'il s'agissait de souder ensemble deux constructions de genre différent, tout en les laissant indépendantes l'une de l'autre [4]. Colbert présenta sur tous les plans des architectes des observations minutieuses. Celui de Le Vau, bien entendu, n'échappa point à sa critique ; il lui reprocha notamment des formes rondes de vestibules et de salons, « qui ne sont point du bon goût de l'architecture, particulièrement pour les dehors ». Le Vau s'était souvenu sans doute de ce qu'il avait fait à Vaux et au Raincy, surtout de ce salon circulaire de Fouquet, qui est un de ses chefs-d'œuvre ; et Colbert, dans la sévérité du jugement qu'il en portait, s'en souvenait peut-être également. Le surintendant reconnaissait, du reste, que beaucoup de choses dans le plan du premier architecte étaient suivant les désirs du Roi, et que la suite du grand appartement était « belle et bien proportionnée ». Louis XIV étudia les

divers projets, les rectifia les uns par les autres, décida ce qu'il y avait à exécuter définitivement, et Le Vau se mit immédiatement à l'œuvre.

Dès l'automne de 1668, des travaux sont entrepris et l'on fait la fondation du mur de la grande façade sur le Parterre [1]. Peu après, dans un « Mémoire de ce qui est à faire pour les Bâtiments en l'année 1669 », Colbert note en ces termes les ouvrages de Versailles, après ceux du Louvre : « Voir l'état des plans de Versailles et ce qui est à faire pour achever le tout, les plans, dessins et élévations du nouveau bâtiment pour régler tout ce qui est à faire sur ce sujet. Commencer à faire les dessins et résoudre tous les dedans pour donner ordre, dès à présent, aux marbres et autres ornements qui seront nécessaires... Continuer à faire travailler promptement à tous les ornements de fontaines de Versailles, ensemble de l'Allée d'eau [2]. » Aux premiers jours de juin 1669, même après démolition d'une partie du travail, l'ouvrage a beaucoup avancé et le ministre lit dans les rapports de son agent : « Le mur de face du côté du Parterre à fleurs est à 19 pieds de hauteur ; celui du côté de la Grotte est à 20 pieds. Le mur de pierre dure en arcade, qui doit porter la terrasse entre les deux pavillons du Château du côté du grand Parterre, est à 13 pieds de haut. Les murs susdits, à la réserve du dernier en arcade, sont de hauteur pour poser les plateformes sur lesquelles la charpenterie des planchers doit être posée... Les sieurs Cliquin et Charpentier [3] font préparer les chemins pour faire voiturer en diligence le bois du premier plancher du bâtiment, que l'on commencera à lever la semaine prochaine... Nous avons 566 ouvriers qui travaillent ici, savoir 7 appareilleurs, 8 piqueurs, 142 tailleurs de pierre, 118 Limousins et 291 manœuvres [4]. » Ces indications, qui se rapportent uniquement à l'entreprise de maçonnerie, font voir Versailles rempli à nouveau d'une foule d'ouvrages et d'ouvriers, aspect qu'il va conserver pendant plusieurs années. En trois ans, la dépense de maçonnerie seule atteint un million 350 000 livres [5], et ce chiffre est déjà assez éloquent.

Sur les jardins, l'architecte construit son « enveloppe », en ménageant dans le milieu une grande terrasse entre deux larges pavillons, à un endroit où le Roi a désiré d'abord une galerie, qu'on a écartée, je ne sais pourquoi, et que Mansart doit réaliser dix ans plus tard [6]. Du côté des cours, Le Vau s'inspire de la vieille architecture du petit château pour le réunir aux bâtiments des écuries et des cuisines, qu'il a construits précédemment, et pour prolonger le tout par des pavillons terminés en colonnades. Les anciennes arcades disparaissant et le fossé de Louis XIII étant comblé, l'espace entouré par ces constructions devient la nouvelle cour du Château. Elle est fermée sur le devant par une grille, de l'alignement de laquelle sont rapprochés les pavillons neufs et qui est d'abord la grille même de l'ancienne avant-cour, entre les deux petits corps de garde des mousquetaires. Si l'on s'en rapporte à certaines estampes de Pérelle, grille, corps de garde et petit fossé sur le devant sont conservés intacts pendant quelque temps ; mais il n'y a bientôt plus en cet endroit, selon la grande vue de Silvestre, qu'une longue grille majestueuse fermant la cour, les corps de garde se trouvant naturellement reportés à l'entrée de la nouvelle avant-cour. L'avant-cour, en effet, est rejetée en avant et agrandie d'une façon considérable ; elle prend également alors ses dimensions définitives, grâce à un énorme travail de terrassement, qu'il est nécessaire de se figurer. On y élève, de chaque côté, deux gros pavillons portés sur des soubassements puissants et réunis par des murs de soutènement, qui servent à retenir les terres rapportées. Ces pavillons, qui sont debout en 1671 [7] et qu'un groupe d'estampes montre isolés aux quatre coins de l'avant-cour, sont destinés à être reliés deux à deux par Mansart et à former les extrémités des ailes des Ministres. En résumé, au moment que nous racontons, dans le remaniement d'ensemble auquel on se livre après la paix d'Aix-la-Chapelle, toutes les proportions du Château se trouvent augmentées et fixées.

Une partie des travaux exécutés par Le Vau à Versailles ne porte point sa marque personnelle. Les conceptions de l'époque de Salomon de Brosse ont pesé longtemps sur les siennes, alors qu'il a eu à mettre d'accord les premiers agrandissements rêvés par Louis XIV avec la simplicité des lignes de la

petite maison de chasse bâtie sous Louis XIII, quarante ans plus tôt. Versailles, tel qu'il existait au temps des premières fêtes de Louis XIV, était une maison magnifique sans doute, mais en désaccord avec le goût nouveau de l'architecture française que Le Mercier et Le Vau lui-même avaient contribué à développer. C'est maintenant seulement, à partir des travaux de 1669, que l'œuvre vraiment originale de Le Vau se dégage et s'affirme.

Une fois réalisée, elle semble exiger, comme complément naturel, la disparition complète de celle qui l'a précédée ; la ferme volonté de Louis XIV s'oppose seule à une destruction, que les architectes proposeront périodiquement et que ses successeurs finiront par accepter. Mais une observation plus importante est suggérée par la création grandiose et toute neuve que Le Vau a accompli le tour de force de juxtaposer à l'ancien Versailles. Grâce à lui, l'art qui arrive ne traînera plus, en aucune manière, l'entrave du passé. Ce que l'on conserve de la construction primitive disparaît et s'efface dans l'immensité de « l'enveloppe ». C'est par ce dernier côté qu'on verra de préférence Versailles, qu'on le représentera et qu'on viendra l'admirer. Ce sont les trois façades faites alors sur les jardins qui vont déterminer, à leur tour, l'œuvre à venir.

Louis Le Vau n'assistera pas à l'achèvement du noble palais, entièrement renouvelé, qu'il a conçu ; il meurt le 11 octobre 1670, en pleine activité et âgé seulement de cinquante-sept ans. Mais il n'est pas remplacé comme premier architecte du Roi et, en attendant que le titre soit rétabli en faveur de Mansart, c'est un simple architecte des Bâtiments, François Dorbay, qui assure la continuation des ouvrages de Versailles [1]. Dorbay, un des premiers associés de l'Académie d'architecture créée par Colbert, se trouve être un élève de Le Vau et, selon toute apparence, l'héritier direct de ses idées ; ce sont, en tout cas, les plans de Le Vau qui le guident à Versailles, quelque part que l'on doive reconnaître dans le détail à son talent personnel. C'est donc la pensée du premier architecte que nous allons suivre, qu'elle ait été ou non réalisée de son vivant.

Louis XIV n'avait jamais été plus attaché à la pensée de Versailles. Même en voyage ou en campagne, il ordonnait tout par le menu et tenait à être informé, semaine par semaine, de l'avancement des travaux. Quand il alla visiter, en 1670, ses nouvelles conquêtes de Flandre, Colbert lui adressa plusieurs rapports sur ce sujet, celui-ci par exemple, du 5 mai, où l'on voit bien se poursuivre les constructions plus haut citées : « Pour Versailles, la corniche de la face sur le Parterre est entièrement posée. L'on continue avec grande diligence, et l'on commence à tailler le bois pour le comble. Je fais encore augmenter le nombre des ouvriers pour les pavillons de la grande avant-cour. Les couvertures des deux ailes et pavillons joints au petit château sont presque achevées, et les stucateurs travailleront au dedans, la semaine où nous entrons. Nous avons trouvé que l'élévation de quatre pouces des bassins portés par les figures de l'Allée d'eau réussira fort bien et même l'éloignement de quatre pieds des figures du bassin du Dragon ; mais il était bien nécessaire de vider l'eau du rond, d'autant que toutes ces figures se sont trouvées crevées par la grande gelée qu'il a fait. Je les fais raccommoder et je prendrai les précautions nécessaires à l'avenir pour empêcher que cela arrive davantage. » Quatre jours après, autre rapport sur le jardin et les petites constructions qu'on fait à Trianon et sur quelques détails de fontaines : « Je fus hier à Versailles et à Trianon, où tous les ouvrages s'avançent, en sorte que j'espère que Votre Majesté en aura satisfaction... La moitié des bassins des Petits-Enfants (Allée d'eau) sont posés... Les figures du bassin du Dragon sont rétablies, et l'on commencera à dorer lundi prochain. Les ornements des autres fontaines s'avancent avec la même diligence. Il est vrai que la prodigieuse quantité d'ouvrages de sculpture empêchera peut-être qu'ils ne soient tous aussi beaux qu'il serait à souhaiter... Le sieur Le Vau persiste à soutenir qu'il est nécessaire de fermer les deux arcades du vestibule, et je suis aussi persuadé de cette nécessité pour rendre d'autant plus solide le petit château. J'attendrai néanmoins l'ordre de Votre Majesté pour y faire travailler... » Quelques jours plus tard, le Roi s'étant montré pressé : « A l'égard des bâtiments de Versailles et de Trianon, je puis assurer Votre Majesté que

je fais tout mon possible pour lui donner la satisfaction qu'elle désire; mais elle voudra bien considérer que, depuis son départ, nous avons eu quinze jours de très mauvais temps, et qu'elle reviendra quinze jours plus tôt qu'elle n'aurait dû[1]. » On voit bien le ton de ces rapports, qui, écrits pour renseigner Louis XIV, nous apportent aujourd'hui à nous-mêmes les éclaircissements les plus précis sur les travaux du Château et du Parc. La multiplicité de ces travaux est telle que le bon Petit, qui les surveille presque depuis l'origine, paraît devenir insuffisant; Colbert va l'envoyer à Fontainebleau et nommer, comme contrôleur de Versailles, Philippe Le Fèvre, « qui a plus d'action que le sieur Petit[2] ». Aux lettres du



VERSAILLES TRANSFORMÉ PAR LE VAU. VUE PRISE DE L'AVANT-COUR.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

ministre sont joints assez souvent des plans proposés à l'acceptation du Roi ou divers projets de décoration entre lesquels il est sollicité de choisir. Sa Majesté annote les lettres de Colbert et les lui retourne, avec son avis en marge et des paroles d'encouragement ou d'impatience : « Je suis satisfait de ce que vous me mandez de Versailles. Faites qu'on ne se relâche point, et parlez toujours aux ouvriers de mon retour. »

Au cours de cette correspondance, Colbert fournit à son maître les informations les plus minutieuses : sur l'installation des ateliers du rocailleur, sur le remplacement de tel ou tel jardinier, sur les orangers que demande Le Bouteux au nouveau jardin qui se fait à Trianon, sur l'aménagement des étangs, les machines hydrauliques et les conduites qui sont posées pour amener l'eau à Versailles, sur le rétablissement des robinets, ajustages et soupapes des fontaines, sur les ouvrages des marbriers dans les nouveaux appartements, et maint autre détail que le Roi semble avoir toujours présent à l'esprit : « Je supplie Votre Majesté, dit-il un jour, de me faire savoir si ces relations lui sembleront ou trop longues ou trop courtes, afin de suivre en cela comme en toutes choses ses volontés. — De longues,

répond le Roi. Le détail de tout. » Et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de la précision de mémoire chez le prince, qui garde, au milieu des camps, fidèle registre de ses moindres ordres, ou de l'activité infatigable du ministre, qui trouve le temps de les rédiger, de les compléter, d'en assurer l'exacte exécution, et qui peut se remettre aisément sous les yeux, comme pour se reposer des innombrables affaires de l'État, chaque appartement, chaque bosquet, chaque fontaine de Versailles.

Laissons de côté, pour le moment, la transformation du Parc et la naissance de Trianon, que nous étudierons aux chapitres suivants. Bornons-nous aux travaux du Château et, d'après le plan que nous suivons dans ce livre, après avoir fixé les dates de construction, attachons-nous de préférence à ce qui intéresse la décoration et l'histoire de l'art.

L'année 1671 voit finir la grosse maçonnerie de l'édifice commencé par Le Vau. Les sculpteurs peuvent venir et il y a dès lors, dans les parties extérieures déjà terminées, de la besogne pour un grand nombre. On les trouve occupés, à partir de 1671, à la décoration des nouvelles façades, aussi bien celles des cours, qui ont été transformées plus tard, que celles des jardins, qui ont conservé jusqu'à nos jours la plupart de leurs ouvrages. Celles-ci ont été achevées les premières, et la petite estampe de Silvestre, prise du côté de l'Orangerie, les montre avec leur balustrade supérieure surmontée de ses vases et de ses grands trophées. Ce sont les vingt-quatre trophées payés collectivement quatorze mille six cents livres, le 10 décembre 1671, à Houzeau, Marsy, Le Gros, Massou et Le Hongre [1]. Nous retrouverons ces sculpteurs lorsque nous parlerons des statues de pierre posées à la même époque sur ces façades. L'année suivante, on couvre de trophées plus petits la balustrade des corps de logis en aile, sur l'ancienne avant-cour, et de statues mythologiques les deux grands balcons supportés par une colonnade, qui font l'extrémité de ces bâtiments.

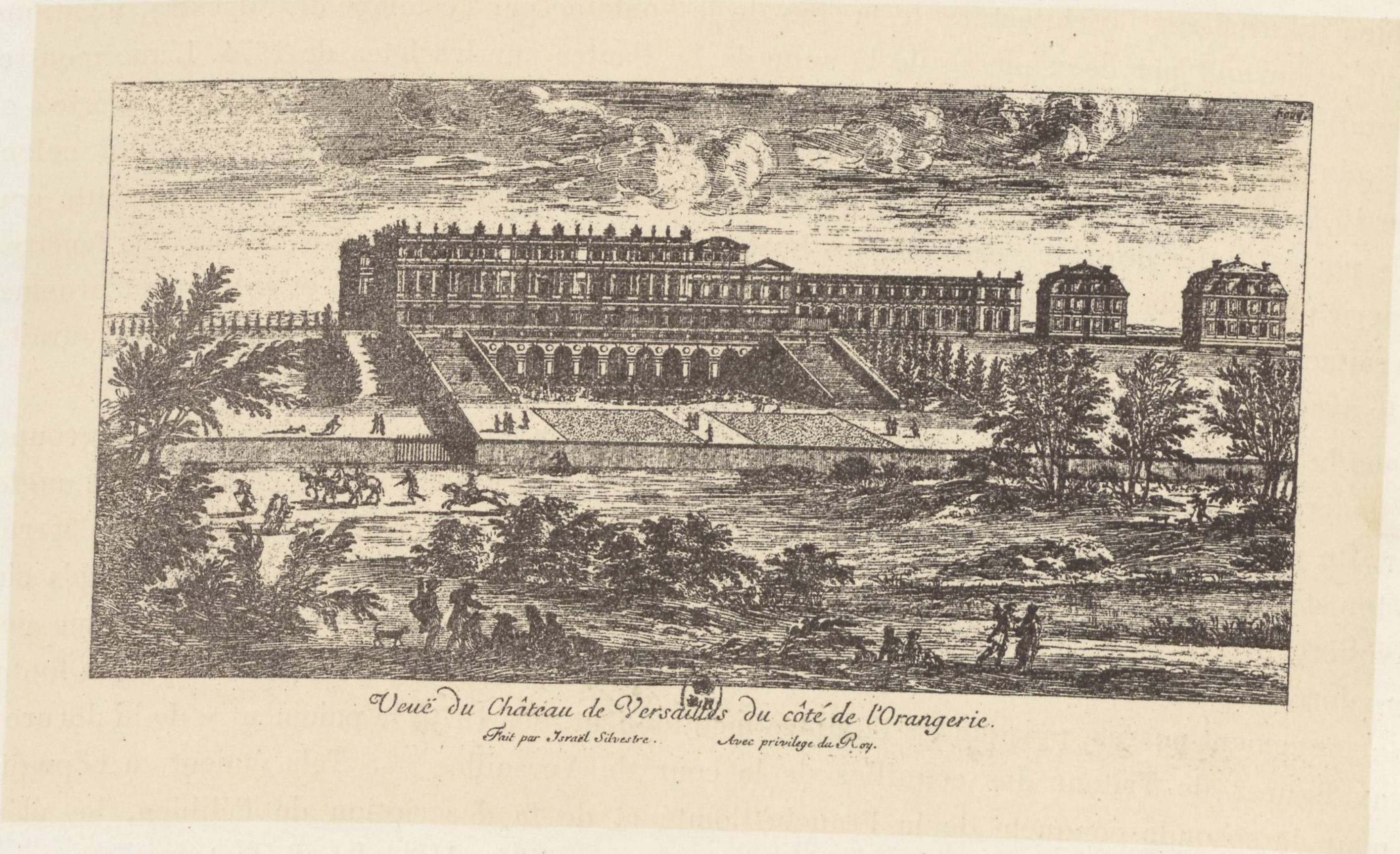
Colbert écrit au Roi, qui est en Flandre, le 17 juillet 1672 : « J'ai fait distribuer à plusieurs sculpteurs les vases et les trophées qu'il faut mettre sur les piédestaux de la balustrade des pavillons et corps de logis en aile, afin qu'ils soient faits promptement. On travaille fortement aux douze figures des deux grands balcons, sur lesquels on pose la balustrade pour recevoir ces figures [2] ». Ces statues semblent déjà toutes hissées et mises en place dès la fin de l'année. [3] Il ne reste plus à terminer que la sculpture des clefs d'arcades du côté des jardins ; elle sera faite en 1674, mais n'est pas encore commencée au moment où André Félibien, dans sa *Description sommaire du Château de Versailles*, parue à cette date, explique à son lecteur la décoration du Château Neuf [4]. Suivons ce guide autorisé, en nous reportant par la pensée au moment de la publication de son livre, et arrivons à Versailles avec lui, en cette année 1674, pour examiner en détail la nouvelle maison royale, telle que les travaux de Le Vau et de Dorbay viennent de la constituer.

Le visiteur, attiré par la renommée d'un lieu qui passe déjà pour « un des plus beaux qui soient au monde », peut, en venant de Paris, rejoindre une large avenue de quatre rangées d'ormes, formant trois allées et terminée devant le Château par la vaste place Royale. Deux autres avenues un peu moins larges y aboutissent aussi [5]. La place est entourée de pavillons symétriques construits par le Roi et derrière lesquels s'étendent les rues de la ville nouvelle, tout entière bâtie sur terrain royal. On monte la pente de l'avant-cour, flanquée de ses quatre gros pavillons, et l'on franchit la grille de la grande cour. Les deux corps de logis, qui la bordent à l'entrée et servent pour les offices, sont terminés chacun par un pavillon, dont la colonnade est surmontée d'une balustrade ornée de statues.

Il est bon de remarquer d'abord que, comme le Soleil est la devise du Roi, et que les poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe maison qui n'ait rapport à cette divinité : aussi toutes les figures et les ornements qu'on y voit n'étant point placés au hasard, ils ont relation ou au Soleil ou aux lieux particuliers où ils sont mis. C'est pourquoi, comme ces deux ailes de la grande cour sont particulièrement destinées aux offices

de la Bouche, du Gobelet, de la Panneterie, de la Fruiterie et des autres offices de Sa Majesté, ceux qui ont la conduite de ces grands ouvrages ont fait représenter les quatre Éléments sur le haut des portiques de ces deux ailes, puisqu'à l'envi l'un de l'autre ils fournissent ces offices de tout ce qu'ils ont de plus exquis pour la nourriture des hommes. Car la Terre donne libéralement ses animaux, ses fruits, ses fleurs et ses liqueurs ; l'Eau fournit les poissons ; l'Air, les oiseaux ; et le Feu, les moyens d'apprêter la plupart de tous ces aliments. Et parce qu'il y a douze figures sur chaque balcon, chaque élément a trois figures qui le représentent.

La Terre est figurée par Cérès, Pomone et Flore. Ces trois figures sont sur le balcon à gauche en entrant. L'Eau est représentée par Neptune, Thétis et Galatée, qui sont ensuite sur le même balcon. L'Air est représenté par Junon, Iris et le Zéphire. Ces figures sont sur le balcon à main droite. Le Feu, par Vulcain et deux Cyclopes, Stérops et Bronte, qui sont ensuite sur le même balcon. Chacun de ces balcons a dix toises de long.



LE CHATEAU ET L'ORANGERIE DE LE VAU, EN 1674.

ESTAMPE D'ISRAËL SILVESTRE.

Les Comptes fournissent des noms de sculpteurs à appliquer à ces statues des « grands balcons », qui sont aujourd'hui perdues ou peut-être utilisées ailleurs sans qu'on ait trace de leur origine. Iris, Junon et Zéphire sont de Raon, de Desjardins et de Roger ; Vulcain est de Magnier, et les deux Cyclopes, de Drouilly et de Hérard ; Cérès, Pomone et Flore sont de Tubi, de Mazeline et de Massou ; Thétis, Neptune et Galatée, confondue avec Amphitrite, de Le Hongre, de Buyster et de Houzeau[1]. L'estampe de cette nouvelle façade, gravée par Israël Silvestre en 1674, montre la très heureuse silhouette de ces figures. Elles sont toutes d'un caractère purement décoratif et suffisamment indiquées par le graveur pour qu'on reconnaisse à l'occasion celles qui auraient pu être conservées. Revenons maintenant aux indications de notre guide :

De cette grande cour l'on entre dans la petite cour, où l'on monte d'abord par trois marches, et, après avoir passé un large palier, on monte encore cinq autres marches. Cette cour est pavée de marbre blanc et noir, avec des bandes d'autre marbre blanc et rouge. Au milieu est un bassin de fontaine de marbre blanc, avec un groupe de figures de bronze doré.

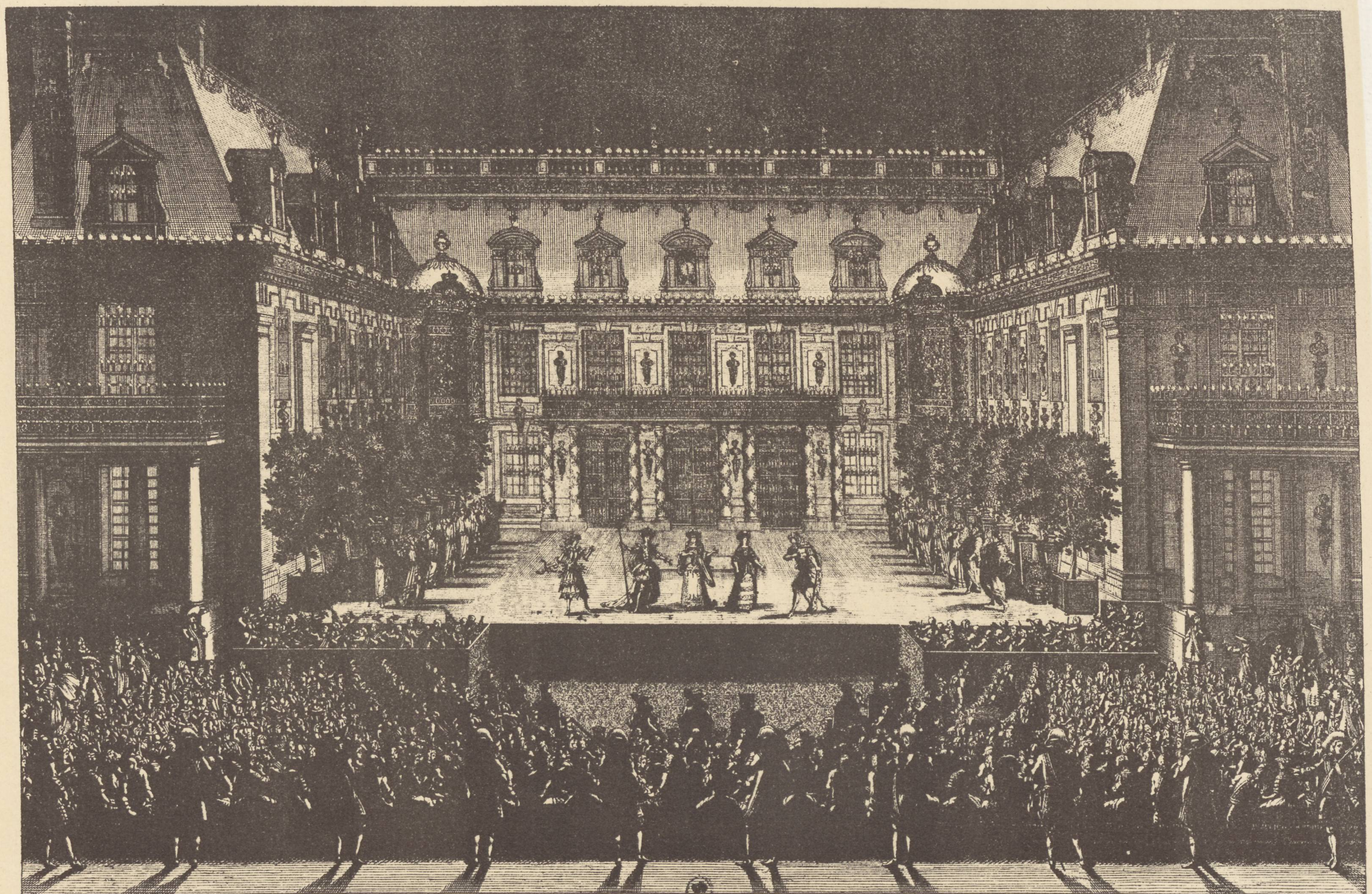
La face et les ailes du petit château sont bâties toutes de briques et de pierre de taille, et dans les trumeaux, entre les fenêtres, il y a une infinité de bustes de marbre sur des consoles aussi de marbre pour la décoration

du Palais. Au devant de la face est un balcon soutenu par huit colonnes de marbre jaspé de blanc et rouge. Elles sont d'ordre dorique, ayant leurs bases et leurs chapiteaux de marbre blanc. Dans les deux angles des ailes de la face, il y a deux trompes de pierre de taille, qui portent deux cabinets environnés de volières de fer doré, et au-dessous deux bassins de marbre blanc en forme de grandes coquilles, où sont de jeunes Tritons qui jettent l'eau.

Il faut s'arrêter sur cette disposition de la petite cour de Marbre, qu'on appelait alors « cour de la Fontaine » ou quelquefois « cour des Fontaines », car les eaux y accueillaient le visiteur sous diverses formes. Elle avait été réparée en 1672, un mur qui bombait ayant dû être ravalé et repeint en brique [1]. C'est à cette occasion, semble-t-il, que Louis XIV avait fait mettre au milieu un bassin de marbre blanc, où le motif de la fontaine était un groupe d'enfants, fondu par Duval, en 1673, sur un modèle des Marsy [2]. On est bien informé sur l'architecture de la cour de la Fontaine par l'estampe de Silvestre, mentionnée plus haut, et surtout par deux pièces de la suite de Le Pautre sur les fêtes de 1674. L'une montre la représentation d'*Alceste* dans cette cour servant de scène, et la fontaine s'y trouve recouverte ; c'est l'aspect général de la construction qui est exactement rendu, avec le grand balcon à huit colonnes placé en 1670, les autres balcons, forgés par Delobel, ceux des bâtiments extérieurs à la petite cour [3], les trois portes de fer doré du vestibule, les bustes multipliés sur des consoles, le bas des fenêtres en maçonnerie pleine, et le comble, indépendant pour chaque pavillon, mansardé et sobrement ornementé. Il est vraiment impossible d'être renseigné avec plus de précision, et ce joli document ne saurait être consulté avec trop de soin.

Dans la seconde estampe, celle du festin, on devine, sous la colonne qui le dissimule, le groupe des Marsy, mais l'œil est surtout attiré par le dessin très curieux des grands cabinets en saillie aux angles de la cour. On y avait appliqué deux volières de fer doré, qui avaient été forgées en 1671 par les serruriers Le Breton et Mangin, dont le nom mérite d'être mis ici parmi les noms d'artistes et qui, chargés chacun d'une volière, avaient rivalisé d'habileté dans ces chefs-d'œuvre de la ferronnerie du dix-septième siècle [4]. Les fers dorés reposaient sur une base de marbre sculpté, et au-dessous jaillissaient de petites fontaines, plus anciennement posées, puisque les Comptes mentionnent, dès 1670, le paiement « de la dorure à feu de deux figures de Tritons des coquilles de la cour de Versailles [5] ». Tels étaient, à l'époque des fêtes pour la seconde conquête de la Franche-Comté et de la description de Félibien, les éléments décoratifs de la petite cour de Marbre, singulièrement modifiée déjà, depuis le temps où ses murs enserraient la modeste cour de la maison de chasse de Louis XIII.

On passait d'ordinaire dans les jardins par le vestibule ouvert au milieu de cette cour, et par des galeries voûtées, d'un niveau un peu plus bas ; des arcades fermées de grilles de fer forgé débouchaient sur la grande terrasse, qui occupait déjà toute la largeur de la façade [6]. C'est alors que le visiteur consciencieux étudiait le symbolisme de la décoration sculpturale du côté des jardins ; les moindres morceaux, et jusqu'aux clefs des croisées, prenaient une signification dans l'ensemble. Il y avait là un élément d'intérêt que, faute de connaître ce symbolisme, les restaurateurs de notre siècle ont plus d'une fois fait disparaître, en remplaçant arbitrairement les morceaux détériorés. Toutes les sculptures de ces façades ne sont pas d'une époque unique. Le remaniement du Château par Mansart a respecté la plus grande partie de cette décoration de 1671. Seuls y ont été remplacés les bas-reliefs nombreux, qu'on peut apercevoir au premier étage, dans les estampes de Silvestre, au-dessus des fenêtres carrées de Le Vau. Ces ouvrages ont disparu au temps de Mansart, qui a cintré toutes les fenêtres de cet étage. Quant aux grandes statues au-dessus des balcons, elles ne paraissent pas avoir été changées jusqu'en ces dernières années, où plusieurs, qui étaient en mauvais état, ont été remplacées par d'exactes copies. Ces figures, hautes de deux mètres et demi et destinées à être vues à grande distance, sont de bons morceaux de décoration heureusement proportionnés. Félibien va nous faire connaître les raisons qui en ont motivé le sujet et la disposition :



Premiere Journée.

Alceste, Tragedie en musique, ornée d'entrés de Ballet, representeé à Versailles dans la cour de marbre du Chasteau éclairé depuis le haut jusqu'en bas d'vne infinité de lumieres.

Dies primus.

Alcestes Tragœdia, perpetuo cantu et variis saltationibus decorata, in marmoreo Palatij Versaliarum cauædio, vndequaque facibus accensis illuminati, aeta.

LA COUR DE MARBRE PENDANT LA PREMIÈRE JOURNÉE DES FÊTES DE 1674.

ESTAMPE DE LE PAUTRE.

La façade principale qui regarde le Parterre d'eau est ornée de trois avant-corps ou balcons, ayant quatre colonnes chacun, ce qui a donné lieu d'y mettre douze figures; et ce nombre de douze a déterminé à y représenter les douze mois de l'année, d'autant plus qu'il convient particulièrement au Soleil qui fait le corps de la devise du Roi. Les mois de Mars, d'Avril, de Mai et de Juin sont sur le balcon du pavillon à droite. Les mois de Juillet, d'Août, de Septembre et d'Octobre sont sur les balcons du milieu de la terrasse; et les mois de Novembre, Décembre, Janvier et Février sont sur le balcon du pavillon à gauche. Dans les bas-reliefs qui ornent les dessus de croisées de cette façade, sont représentés de petits enfants, qui s'occupent à des exercices convenables à chaque mois et à chaque saison. Dans les clefs de l'appartement bas, l'on y doit représenter des têtes ou masques d'hommes et de femmes, depuis l'enfance jusques à la dernière vieillesse, c'est-à-dire depuis douze ans jusques à cent ans ou environ, parce que l'année est l'image parfaite de la vie de l'homme.

Du côté du Jardin à fleurs, on a eu égard aux choses que cette face regarde, qui sont les fleurs de ce même jardin, les fruits du Jardin de l'Orangerie, et la salle de la Comédie qui sera bâtie de ce côté-là; cela a donné la pensée de mettre sur le premier avant-corps ou balcon quatre figures qui président aux fleurs, savoir Flore, qui en est la déesse, le Zéphire, qui est son amant et qui par la douceur de son haleine fait sortir les fleurs hors de terre, au retour du printemps, Hyacinthe, favori du Soleil, et Clitie, amante du Soleil, qui ont été tous deux convertis en fleurs. Les bas-reliefs qui sont au-dessous de ces figures dans l'étendue de cet endroit de la façade, représentent des enfants ou petits amours qui s'occupent à dresser des jardins, à planter et à cultiver des fleurs et à en faire des guirlandes. Dans les clefs des croisées de l'appartement ou bas étage, il y aura des têtes de jeunes garçons et de jeunes filles couronnés de toutes sortes de fleurs [1].

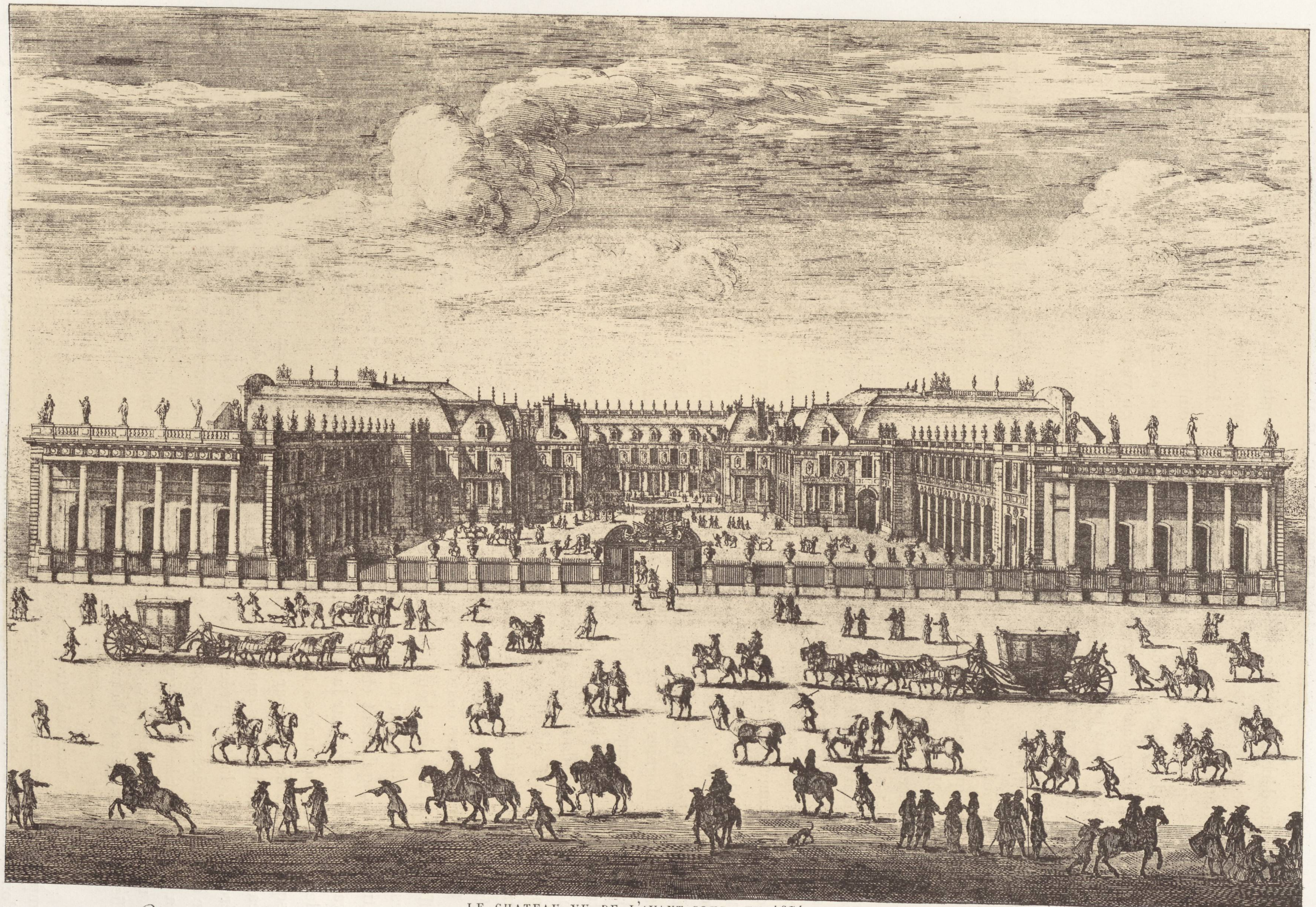
Sur l'avant-corps ou balcon opposé, et qui est à l'autre extrémité, sont quatre figures des divinités qui président aux fruits, savoir Pomone, qui est la déesse des fruits, Vertumne, qui est son amant, une des Nymphes Hespérides, ayant auprès d'elle un des orangers chargé d'oranges d'or et gardé par un dragon, et la Nymphe Amalthée, qui tient la corne d'abondance. Dans les bas-reliefs au-dessous de ces figures, sont des enfants qui plantent des arbres et qui cueillent des fruits. Dans les clefs des croisées de l'étage bas, on verra des têtes de jeunes hommes et de jeunes filles couronnés de toutes sortes de fruits.

Sur l'avant-corps du milieu, qui a rapport à la Comédie, sont quatre figures représentant la muse Thalie, qui préside à la belle comédie, Momus, qui préside à la bouffonnerie, Terpsichore, autre muse qui se mêle de la danse sérieuse, et le dieu Pan, qui est l'auteur de la danse grotesque. Les bas-reliefs qui sont au-dessus représentent des enfants qui se masquent, qui dansent et qui se divertissent en différentes façons qui conviennent toutes à la Comédie. A côté de cet avant-corps, il y a deux niches, dans l'une desquelles est une figure représentant la Musique, et dans l'autre une figure représentant la Danse, parce que la Musique et la Danse sont les véritables ornements qui accompagnent la Comédie. Dans les clefs des croisées de l'étage bas, on fera des têtes de rieurs et de satyres.

Du côté de la Grotte, l'on a eu aussi égard aux choses que cette face regarde, qui sont la Grotte, les eaux des fontaines qui sont en vue de cette face, et la salle des festins qui est de ce côté-là [2]. Sur l'avant-corps ou balcon proche la Grotte, les quatre figures qui y sont posées sont la nymphe Écho, qui fut changée en rocher, Narcisse, dont elle était amoureuse, Thétis et Galatée, qui représentent les eaux qui sont le principal ornement des grottes. Dans les bas-reliefs sont des enfants qui se jouent dans les eaux en plusieurs façons différentes. Dans les clefs des croisées de l'appartement bas, on y doit tailler des têtes ornées de coquillages, de corail et de rocailles.

Sur l'avant-corps ou balcon opposé, les quatre figures sont deux dieux de rivières et deux nymphes de fontaines. Dans les bas-reliefs sont des triomphes marins de toutes sortes de façons. Dans les clefs des croisées de l'appartement bas, l'on mettra des têtes de dieux et de nymphes de rivières ayant les cheveux mouillés et couronnés de joncs et de roseaux.

Sur l'avant-corps ou balcon du milieu, les quatre figures qui y sont représentent Cérès et Bacchus, qui président au boire et au manger, Comus, qui est le dieu des festins et des réjouissances, et le Génie qui préside à la joie et aux plaisirs de la bonne chère. Dans les bas-reliefs sont des enfants qui font la débauche et qui se divertissent. Dans les clefs des croisées de l'appartement bas, on représentera des têtes de silènes, de bacchantes et de satyres. A côté de cet avant-corps, il y a deux niches dans lesquelles on a mis une figure de Ganymède et une de la nymphe Hébé, qui sont occupés l'un et l'autre a verser à boire pour les dieux.



LE CHATEAU VU DE L'AVANT-COUR, EN 1674.

ESTAMPE D'ISRAËL SILVESTRE.

Chasteau Royal de Versailles veu de l'auant-cour.

Regia Versaliarum, prout patet a prima area.

I. Silvestre del. et sculp. 1674.

Comme cette décoration est sous nos yeux et que la description de Piganiol, reprise et complétée par d'autres, paraît donner, au moins pour les figures, le nom précis des artistes qui les ont sculptées, il semble qu'il n'y aurait qu'à reproduire cette intéressante liste. Par malheur, il y a, même ici, à se défier de témoignages qui, pour être contemporains, n'en sont point pour cela nécessairement exacts. Les Comptes et aussi les éloges académiques des sculpteurs, qui sont des documents plus autorisés que Piganiol, simple compilateur de guide pour les étrangers en visite, sont bien loin de confirmer ses attributions. La liste que je soumets au lecteur laisse évidemment quelques lacunes, mais elle s'appuie sur les seuls renseignements authentiques que, dans l'état actuel des connaissances, nous soyons en droit d'invoquer.

Sur les douze figures de Mois, qui décorent la façade du Parterre d'eau, les quatre de l'avant-corps central se trouvaient, dans le château de Le Vau, placées en retrait au-dessus du milieu de la terrasse : elles sont, ainsi que celles de gauche, l'ouvrage certain des frères Marsy; les quatre de droite sont probablement de Massou[1]. Gaspard Marsy a été appelé par Colbert à faire les nouveaux bas-reliefs de la partie de la façade élevée par Mansart en 1679, ainsi que les deux statues d'Apollon et de Diane, qui sont au milieu des quatre mois de l'avant-corps central, où six figures étaient devenues nécessaires. De ce remaniement de la façade datent les deux figures dans des niches, l'*Art* et la *Nature*, œuvres de Louis Le Conte[2]. Les autres façades conservent les statues primitives dans leur arrangement ancien. Du côté de l'Orangerie, il y en a quatre de Le Hongre : Zéphire et Flore sur l'avant-corps de droite, Pomone et Vertumne sur l'avant-corps de gauche[3], où les deux autres figures sont peut-être la part du ciseau de Le Gros[4]. Roger, Houzeau et surtout Tubi paraissent avoir travaillé à cette façade[5], où l'on voit encore deux médaillons de Le Hongre, Vertumne et Pomone, et deux figures dans des niches, la *Musique* et la *Danse*, de Nicolas Dossier. Du côté du parterre du Nord, qu'on appelait alors le côté de la Grotte, Laurent Magnier a deux figures, un Fleuve et une Naïade[6], Buyster au moins deux figures, Cérès et Bacchus, qu'accompagnent Momus et Comus, par Hérard[7], et Desjardins paraît être l'auteur de quatre figures, dont celles de Thétis et de Galatée[8]. Voilà toutes les attributions que je crois pouvoir faire à des artistes, dont il était surtout nécessaire de rappeler le nom. Les incertitudes, en effet, ont ici moins d'importance qu'ailleurs, car l'invention des motifs appartient, comme toujours, à Le Brun; la maîtrise des sculpteurs n'a eu à se montrer que dans la sobriété de la ligne et dans l'harmonie générale d'une œuvre d'ensemble qui fait corps avec l'édifice.

Les beaux masques des clefs des croisées du rez-de-chaussée n'ont pas eu moins que les statues à souffrir du temps et des hommes. Ils ont été faits en 1674, et les Comptes disent le nom des sculpteurs sans permettre, par malheur, de distinguer leur ouvrage. Desjardins et Magnier ont fait chacun quatre masques, qu'il faut chercher du côté qui regarde le parterre du Nord. Les frères Marsy ont travaillé probablement sur la façade du Parterre d'eau, au-dessous de leurs grandes figures des Mois ; on leur doit sans doute ces têtes de vieillards, qui représentent les âges avancés de la vie. Les autres masques ont été sculptés par Massou, Le Gros, Le Hongre, Buyster et Mazeline. On ne jurerait pas que le caprice des sculpteurs modernes, chargés de restaurer ou de remplacer ces mascarons, n'en ait altéré, çà et là, le très précis symbolisme. Ceux qui sont à leur place ancienne retracent au visiteur attentif d'intéressants souvenirs topographiques. De bonne heure ont disparu le Jardin des fleurs et la Grotte, dont le voisinage avait fait choisir, au midi et au nord, tels ou tels sujets de décoration ; ces morceaux de sculpture, demeurés par le choix des motifs les seuls témoins de leur existence, suffisent à les rappeler à la mémoire.

Après avoir examiné, trop brièvement sans doute, la décoration extérieure, voyons de quoi se compose à ce moment l'intérieur du Château. L'ancien bâtiment, qui forme encore la petite cour et qu'on appelle le Petit Château, conserve sa disposition isolée, séparé qu'il est du Château Neuf par de grandes cours intérieures. Cette disposition est très bien montrée par les plans de l'époque de

Le Vau, entrés depuis peu dans les archives du Musée de Versailles[1]. On trouve, au milieu de chaque façade latérale de la cour de la Fontaine, un petit escalier de marbre qui mène aux appartements hauts du Petit Château. L'escalier de gauche, au bas duquel est la petite salle des gardes, conduit chez le Roi; en haut de cet escalier, on rencontre d'un côté un cabinet du billard (sur l'emplacement de la salle actuelle 130); de l'autre, trois pièces assez petites, les anciennes chambres de Louis XIV, qui rejoignent un salon central, au-dessus du vestibule. Ce salon, qui sera à la fin du règne la chambre à coucher de Louis XIV, a trois fenêtres sur la petite cour, en face desquelles, à l'endroit même où l'on sortait autrefois sur le balcon primitif de Louis XIII, on sort par trois portes sur une grande terrasse qui domine la plus grande partie du jardin. Félibien dit que ce salon fait la séparation des appartements du Roi et de la Reine; quant à la



LE CHATEAU VU DU JARDIN, EN 1674, AVEC LE PROJET DE DÉCORATION DU POURTOUR DE LATONE

DÉTAIL D'UNE ESTAMPE D'ISRAËL SILVESTRE.

terrasse, elle est « toute pavée de marbre blanc, noir et rouge, avec un bassin de marbre blanc au milieu, d'où s'élève présentement un gros jet d'eau, où l'on doit mettre un groupe de figures de bronze doré qui jetteront de l'eau ». Le groupe a été en effet commandé à Tubi, et Colbert donne, en octobre 1674, l'ordre de l'achever, de le dorer et de le poser[2]; mais je n'ai pas d'autre renseignement sur son existence. La terrasse qu'il doit orner joint à droite l'appartement du Roi, à gauche celui de la Reine dans le Château Neuf. Elle sera détruite dans peu de temps, après avoir duré huit ans à peine. On voit encore aujourd'hui, dans le comble de la Grande Galerie, qui a recouvert cette terrasse de Le Vau, les bandes de sculptures de la façade et les baies supérieures du mur qui s'adossait au Petit Château.

Le visiteur entre au Grand Château ou Château Neuf, comme on dit alors, par la cour qui sera plus tard appelée cour Royale. Deux vestibules à trois arcades donnent accès à deux grands escaliers symétri-

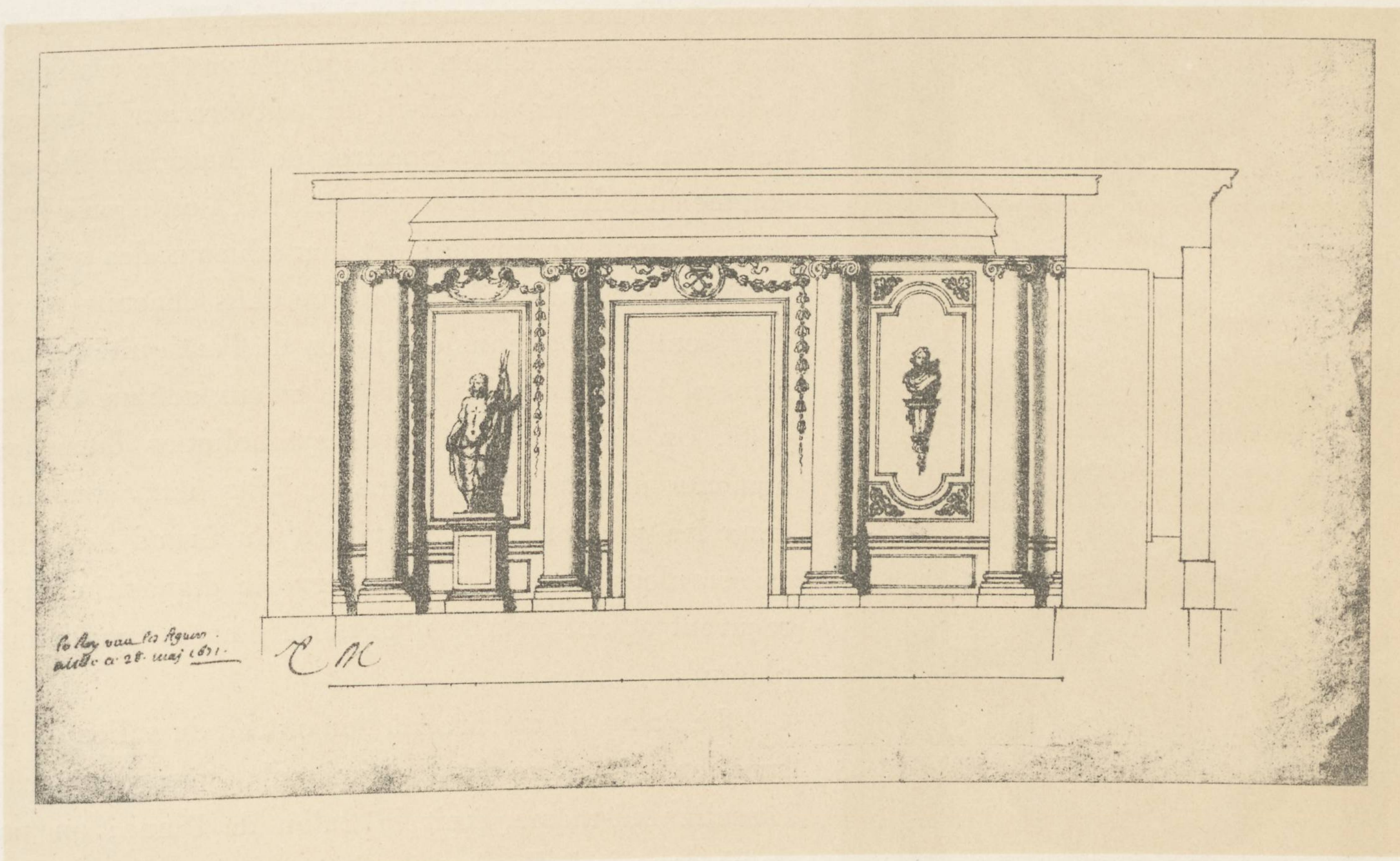
quement placés; ce sont les escaliers du Roi et de la Reine. En 1674, l'escalier du Roi est inachevé et même les grands travaux n'y font que commencer. Félibien n'en mentionne que les vastes dimensions. Au bas de l'escalier, en tournant à gauche, on arrive à l'Appartement bas du Roi, dit aussi Appartement des Bains. Au palier du premier étage, on trouve le Grand Appartement, communiquant par deux passages avec les pièces du Petit Château, restées Petit Appartement du Roi. D'après un plan manuscrit de l'époque de Dorbay, le Grand Appartement a d'abord six pièces, outre le salon où débouchera le Grand Escalier et qui sera achevé en même temps. Le Roi peut se servir de son Grand Appartement à son retour d'Alsace, dès l'hiver de 1673; Colbert lui écrit, en effet, le 28 septembre, rendant compte de tous les travaux de Versailles: « Le Labyrinthe, le Marais, la Cérès, les groupes du Théâtre et de la cour de [Marbre], et les six pièces du Grand Appartement de Votre Majesté seront entièrement achevées dans le même temps. » Et le Roi répond, de Sainte-Menehould, avec quelques indications dernières pour l'ouverture des portes de commodité : « Je serai bien aise de trouver mon grand logement à Versailles en état d'être meublé [1]. » Les six pièces incomplètement décorées, mais habitables, sont : une salle des gardes, une antichambre, la chambre et deux cabinets, dont le second sort sur la terrasse. Du côté de la Reine existe, pour le premier étage, une disposition analogue. L'intérêt de ces nouveaux appartements royaux réside dans la décoration qu'ils ont reçue et dont, cette fois, une grande partie viendra jusqu'à nous.

Ce qui devait servir le mieux les intérêts de l'art français, dans l'agrandissement de Versailles, c'était la construction de ces appartements du Château Neuf. Le premier peintre du Roi, Charles Le Brun, en assumait la direction, après avoir exécuté lui-même toute la peinture des nouveaux appartements de Saint-Germain, vaste travail d'ensemble qui annonçait et préparait celui de Versailles. Le Roi lui donnait des gages « pour la conduite et la direction de toutes les peintures des maisons royales » ; mais on sait que son activité s'étendait à toutes les parties de la décoration, et que les plus modestes, comme les plus importantes, passaient par ses mains. L'énorme collection de ses dessins, appartenant aujourd'hui aux Musées nationaux, et qui ne représente qu'une faible partie de ses créations, témoigne qu'il était aussi capable de donner le modèle d'un lustre ou d'un bouton de porte que l'idée d'un groupe de marbre ou l'ordonnance d'un plafond [2]. Il sied de rendre hommage ici au plus important des collaborateurs de Colbert, à celui dont le nom reparaîtra le plus souvent dans cette histoire.

Dans le bâtiment de Le Vau, les Grands Appartements du Roi et ceux de la Reine prirent la place qu'ils devaient garder toujours. Il est donc nécessaire d'en bien marquer l'origine. Les incrustations des marbres les plus beaux formaient la partie principale de l'ornementation, et c'est aussi, dans les prévisions des Comptes des Bâtiments, la dépense la plus coûteuse [3]. Mais on y trouve aussi celle « des glaces de miroir à mettre aux croisées » et « des garnitures de bronze doré [4] ». C'était un Italien, né sujet du pape, Domenico Cucci, travaillant à la maison des Gobelins sous les yeux de Le Brun, qui ciselait pour les appartements des fermetures de portes et de fenêtres qu'on voit encore et qu'on jugeait déjà des chefs-d'œuvre [5]. Deux autres italiens, Filippo Caffiéri, le premier de la dynastie, et son collaborateur Francesco Temporiti, dit Francisque, faisaient, dans les mêmes parties du Château, au cours de 1671 et 1672, la sculpture des portes et des fenêtres [6]. Il ne faut point songer toutefois aux portes actuelles des Grands Appartements, qui sont un ouvrage postérieur du même Caffiéri [7]; mais une bonne partie des stucs des plafonds est certainement de cette date. A eux seuls, les frères Marsy, selon leur ancien biographe, auraient fait « dans l'appartement du Roi, aux quatre chambres d'Apollon, de Mars, de Vénus et de Mercure, les ouvrages de stuc qui sont au plafond et au-dessus des portes [8] ». Du reste, tous les noms des stucateurs sont de véritables noms d'art : du côté du Roi, outre les Marsy, on trouve Regnaudin et Hutinot; du côté de la Reine, Le Gros et Massou, Tubi et Mazeline [9]. Cette observation vérifie une fois de plus ce que le texte des comptes royaux révèle si clairement : les artistes du temps de Louis XIV, fidèles encore à la tradition de la Renaissance, ne se spécialisaient point et produisaient, aidés ou non par leurs ouvriers, tous les ouvrages qui concernaient leur métier, l'humble guirlande d'ornement aussi bien que

la statue monumentale. Il est aisé de voir, du reste, que les morceaux de stuc qui restent à Versailles portent souvent la marque de la création vigoureuse et de la large exécution des maîtres.

Les beaux marbres que nous admirons encore dans les Grands Appartements, où des salles entières les ont conservés, venaient tous de carrières françaises, et les travaux entrepris pour les extraire et les transporter n'avaient pas été inutiles au développement d'une intéressante industrie nationale : « Tous ces lieux, disait Félibien, sont pavés et enrichis de marbres que le Roi a fait venir de plusieurs endroits de son royaume, où depuis dix ans l'on a découvert des carrières de marbre de toutes sortes de couleurs, et aussi beaux que ceux que l'on amenait autrefois de Grèce et d'Italie. » Le même écrivain ajoutait, à propos des marbres, une observation qu'il n'est pas impossible de vérifier : « L'on a observé d'employer ceux qui sont les plus rares et les plus précieux dans les lieux les plus proches de la personne du Roi, de sorte qu'à mesure qu'on passe d'une chambre dans une autre, on y voit plus de richesses, soit dans les marbres, soit dans la sculpture, soit dans les peintures qui embellissent les plafonds. » Les « riches compartiments de

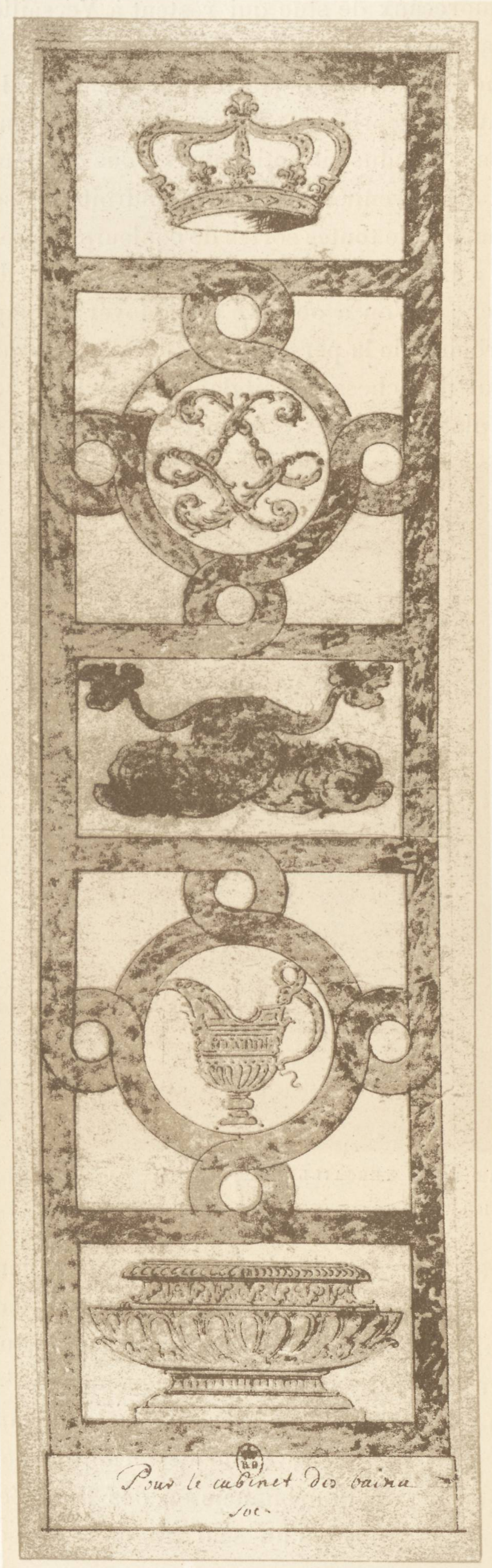


DOUBLE PROJET DE DÉCORATION INTÉRIEURE POUR VERSAILLES

PRÉSENTÉ AU CHOIX DE LOUIS XIV. 1671.

marbre » des parquets n'existent plus dans les appartements, le Roi les ayant fait détruire en 1684 : « Comme on était obligé de jeter de l'eau pour en entretenir la propreté, on remarqua que l'eau, en pénétrant dans les joints, pourrissait les bois des planchers et qu'il n'y avait point de sûreté dans les appartements situés au-dessous, Louis XIV se détermina à faire changer ce pavé pour y substituer un parquet de menuiserie[1]. » On ne laissa que les seuils de marbre à chaque porte, et encore furent-ils enlevés au siècle suivant. Dans tous les salons, outre une bande qui règne autour du parquet, les revêtements primitifs sont conservés aux ébrasements des fenêtres. Ces marbres du Languedoc, du Bourbonnais ou des Pyrénées, que décrivent en détail les historiographes, sont demeurés intacts, sans qu'un seul fragment se soit détaché, sans que la moindre partie de l'assemblage ait cédé.

Les deux Grands Appartements royaux eurent des plafonds peints à la manière italienne et représentant des scènes historiques ou mythologiques. On préparait cette décoration dès 1671 ; elle ne devait être entièrement terminée qu'en 1680[2], et même la mise en place des « tableaux » qui la composent ne fut payée au doreur La Baronnière qu'en 1681[3]. Du côté du Roi travaillaient Audran, Jouvenet, Houasse, Champagne, Nocret, Blanchard, Lafosse, Loir, De Sève, Coypel ; du côté de la Reine, Paillet, Vignon,



PANNEAU DE MARBRE POUR LE CABINET DES BAINS.
DESSIN CONTEMPORAIN.

Corneille, Nocret, Loir, enfin De Sève, chargé de la chambre de Marie-Thérèse [1]. Au début de cette période des grandes œuvres picturales de Versailles, on n'y trouve point occupé le premier peintre en personne; c'est qu'il est absorbé alors par la direction de la manufacture royale des Gobelins et par les ouvrages du château de Sceaux, où il exécute pour Colbert le pavillon de l'*Aurore*. En attendant qu'il paraisse à Versailles, le pinceau à la main, pour l'œuvre du Grand Escalier, il prodigue ses conseils à ses confrères, et c'est assurément à lui qu'on doit la pensée d'ensemble de la décoration des Grands Appartements. Cette pensée, singulièrement conforme au goût du temps et aux tendances personnelles de Louis XIV, est exposée dès 1674 par André Félibien, telle qu'elle va être réalisée chez le Roi : « Les plafonds, dit-il, doivent être enrichis de peintures par les meilleurs peintres de l'Académie Royale; et comme le Soleil est la devise du Roi, l'on a pris les Sept Planètes pour servir de sujet aux tableaux des sept pièces de cet appartement, de sorte que dans chacune on y doit représenter les actions des héros de l'antiquité qui auront rapport à chacune des Planètes et aux actions de Sa Majesté. On en voit les figures symboliques dans les ornements de sculpture qu'on a faits aux corniches et dans les plafonds ». Des pièces du Grand Appartement créées alors, quatre ont conservé la disposition qu'elles reçurent et ont pris le nom de la planète symbolisée au plafond.

Le Salon de marbre, où l'on entrait du palier du Grand Escalier, et qui ne fut terminé qu'un peu plus tard avec l'escalier lui-même, était le Salon de Diane; on passait de là dans la Salle des Gardes, appelée alors Salle des Festins et depuis Salon de Mars; l'antichambre du Roi, qui suivait, était dite aussi Salon de Mercure; la quatrième pièce, ou Salon d'Apollon, était la chambre à coucher, qui resta fort longtemps « Chambre du Lit » et munie d'un lit de parade, même après que Louis XIV eut cessé de l'habiter [2]. Au delà de cette chambre en venait une entièrement transformée depuis, puisqu'elle occupait l'emplacement du Salon de la Guerre; c'était le Grand Cabinet du Roi, sur lequel s'ouvraient les deux cabinets en retour, dont le premier servait de « petite chambre à coucher », et dont le second était le « Cabinet de la Terrasse [3] ». Tout ce que nous savons de ces dernières pièces, c'est que la décoration de marbre s'y continuait.

En même temps que les Grands Appartements du premier étage, on avait constitué au rez-de-chaussée au-dessous de ceux du Roi, cet Appartement des Bains, dit aussi Appartement bas, ou Appartement de marbre, qui a été entièrement modifié dans les remaniements du dix-huitième siècle, après

avoir excité l'admiration des contemporains de Louis XIV. Il avait été commencé au cours de 1672, et Colbert prévoyait, dans les dépenses de cette année-là, une somme de cent mille livres pour le mettre en état[1]. On travaillait encore, en 1677, aux peintures des plafonds et aux ornements de bronze et bas-reliefs des cheminées et des dessus de porte. Le plus beau mobilier y était réuni, et chaque pièce présentait une variété d'architecture intéressante.



MIROIR POUR LA CHAMBRE DES BAINS.
DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

Le vestibule (aujourd'hui salle 56) ouvrait sur la cour intérieure. Les huit colonnes doriques qui en soutenaient le plafond ont été remises au jour, lors des travaux de Louis-Philippe pour le Musée, après avoir longtemps disparu dans des cloisons. Félibien les dit « d'un marbre jaspé de blanc et rouge, qui vient de Dinan et du pays de Liège; les chapiteaux et les bases sont d'un autre marbre un peu plus gris qu'on appelle petite brèche. Ces huit colonnes sont disposées en deux rangs, quatre d'un côté et quatre d'un autre, et séparent le vestibule en trois parties. Contre les murs et vis-à-vis les colonnes, sont des pilastres de même marbre qui portent la corniche qui règne au-dessous du plafond; et, du côté qui est opposé aux fenêtres, il y a deux niches pour mettre des figures[2] ». Le plan de Le Vau indique quatre niches disposées dans les murs de refend, et il y a, en effet, plus tard, quatre statues décrites en ce vestibule : une Vénus de Médicis, copiée par Clérion, et trois antiques, un Mercure, un Apollon et un Bacchus[3]. Ce vestibule conserva sa forme sous Louis XV, jusqu'au moment où il se trouva compris dans l'emplacement réservé à l'appartement de Madame de Pompadour. Le salon voisin (salle 55), qui suivit le sort du vestibule, était appelé la Salle ionique, à cause de l'ordre des douze colonnes, avec leurs pilastres en arrière-corps, qui en soutenaient la corniche. La variété des marbres faisait la beauté de cette pièce, où furent placées aussi, sur des piédestaux, les statues de Pallas et de Flore. Étienne Le Hongre l'avait décorée de sculptures, qui lui faisaient parfois donner le nom de Salon de Diane : « Ces ouvrages, écrit son biographe, sont le sujet de Diane qui préside à la chasse; ainsi, parmi ces sortes d'attributs, on voit des filets de chasseurs, des cors et des têtes de chiens. Les plafonds des

entre-colonnes, les corniches, les festons, les ornements des dessus de portes et ceux des niches y font un accompagnement agréable. » Le travail remontait à 1672 [1]. Il est possible que ce soit un projet pour le salon ionique, plutôt que pour le vestibule, que représente un dessin envoyé au Roi, en Flandre, pour le faire choisir entre une disposition de bustes et une autre de statues. Colbert y a mis de sa main : « Le Roi veut les figures. A Lille, ce 28 mai 1671 [2]. » C'est le plus ancien dessin dans lequel j'aie retrouvé trace directe du goût royal.

La grande pièce à six fenêtres, située à l'angle du Château (salle 54), était la plus curieuse de l'Appartement des Bains ; on l'appelait le Salon ou Cabinet octogone, à cause de la forme à huit pans qu'elle avait alors. Il semble que ses deux côtés intérieurs étaient percés d'enfoncements symétriques à ceux des croisées et garnis de glaces. C'est dans le *Mercure galant* de 1680 qu'il en faut chercher la description la plus enthousiaste ; Louis XIV y offrit à la Dauphine de Bavière une collation extraordinaire, dont la disposition fut gravée dans ce petit recueil où les nouvelles de Versailles tiennent dès cette époque une si grande place [3].

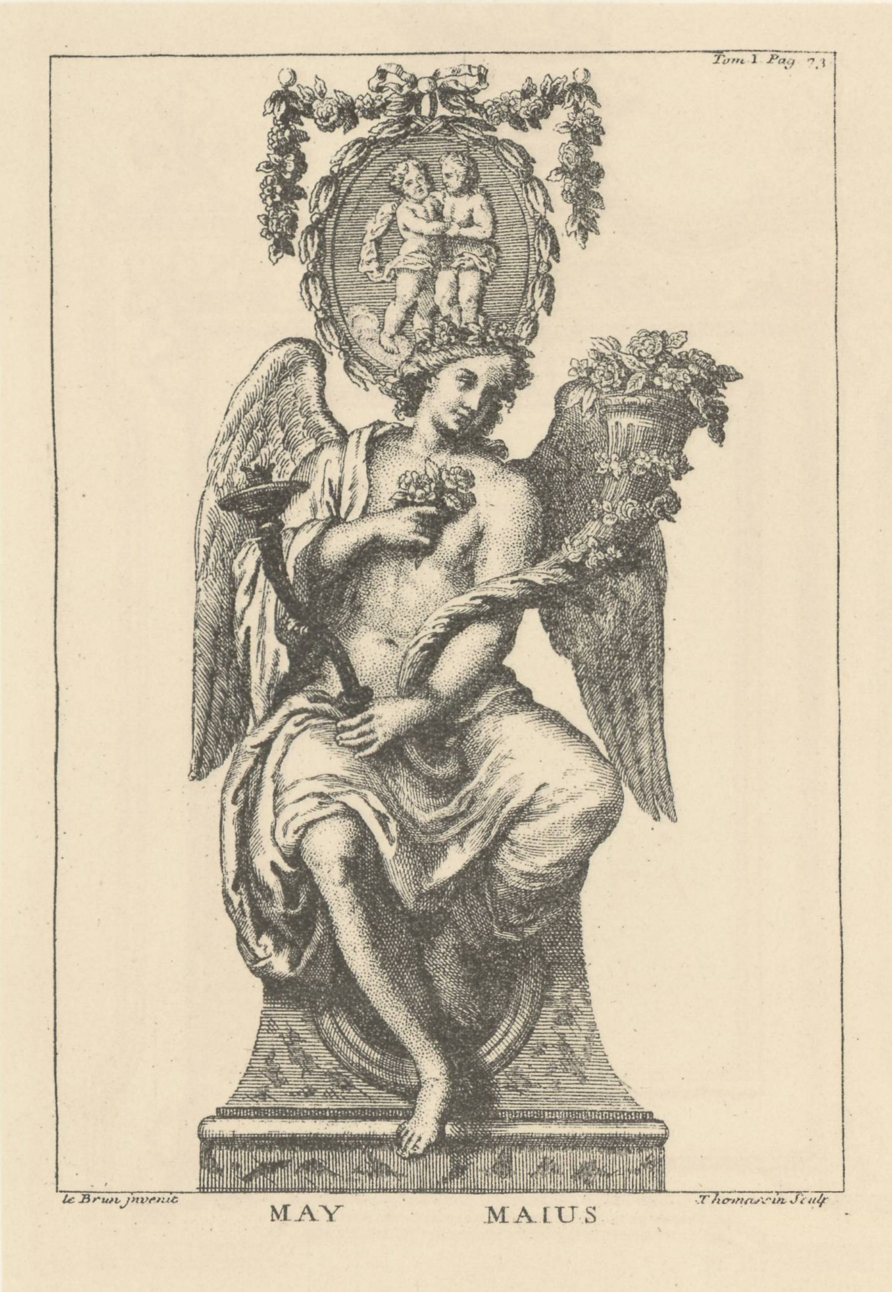


FIGURE DE PLOMB DORÉ, PAR REGNAUDIN, AU SALON OCTOGONE.
ESTAMPE DE THOMASSIN.

Sur la cheminée, il y eut un bas-relief de Tubi, puis un tableau de Houasse, représentant la métamorphose de Daphné [4]. Dès 1674, la salle avait été livrée aux meilleurs sculpteurs comme pour y réunir leurs travaux les plus soignés : « Tout autour, décrit Félibien, sont placés, contre les trémeaux des portes et des fenêtres, douze piédestaux doubles de marbre très rare, sur lesquels sont douze figures de jeunes hommes de bronze doré, ayant des ailes au dos, qui représentent les douze mois de l'année. » Ces figures, qui étaient exactement « en plomb et étain doré » et de grandeur naturelle, portées sur des gaines ornées de bronze, tenaient toutes une corne d'abondance et un flambeau qu'on pouvait allumer ; elles étaient du dessin de Le Brun et avaient pour auteurs, d'après les Comptes, Girardon, Regnaudin, Le Hongre et Tubi, qui y travailla sans doute avec des associés [5]. Le Hongre et Desjardins avaient modelé les stucs et les ornements de la pièce. Nous connaissons les douze figures par les gravures qui accompagnent l'ouvrage en vers de J.-B. de Monicart, *Versailles immortalisé*, auquel on peut emprunter, à titre de curiosité, la description du Salon octogone :

Considère, passant, ce curieux salon
Ainsi que ce riche plafond
Fait d'une octogone figure ;
L'or, le métal doré, le marbre et la peinture

Brillent de toutes parts, et leur riche façon
Au magnifique, au grand comme au bon goût répond.
Les chambranles, bandeaux, des fenêtres, des portes,
Sont tous faits de marbres choisis
Blanc et couleur de feu, mais des plus belles sortes
Que le chaud Languedoc produit dans son pays.
Remarque bien de près ces douze jeunes hommes
En bronze et sur lequel l'or fin est étalé ;
Ils ont chacun le dos ailé
Et servent d'ornement à l'endroit où nous sommes.
On estime leurs piédestaux,
Où brillent aux regards de fins coups de ciseaux [1]...

Ces belles œuvres ont disparu sans laisser de trace. Le comte de Caylus écrivait, dans son éloge de Regnaudin, lu en 1749 devant les académiciens : « Je n'ai pu retrouver aucune de ces douze figures, auxquelles plusieurs professeurs de votre Académie avaient travaillé ; j'ignore ce qu'elles sont devenues, lorsqu'on a détruit cet appartement. » Elles existaient pourtant encore, paraît-il, dans un des magasins de Versailles, et furent fondues en 1772 [2]. Le goût avait changé alors, et les restes de cette sculpture décorative du grand siècle, que nous saurions si bien apprécier aujourd'hui, n'intéressaient plus les contemporains de Falconet et de Pigalle.

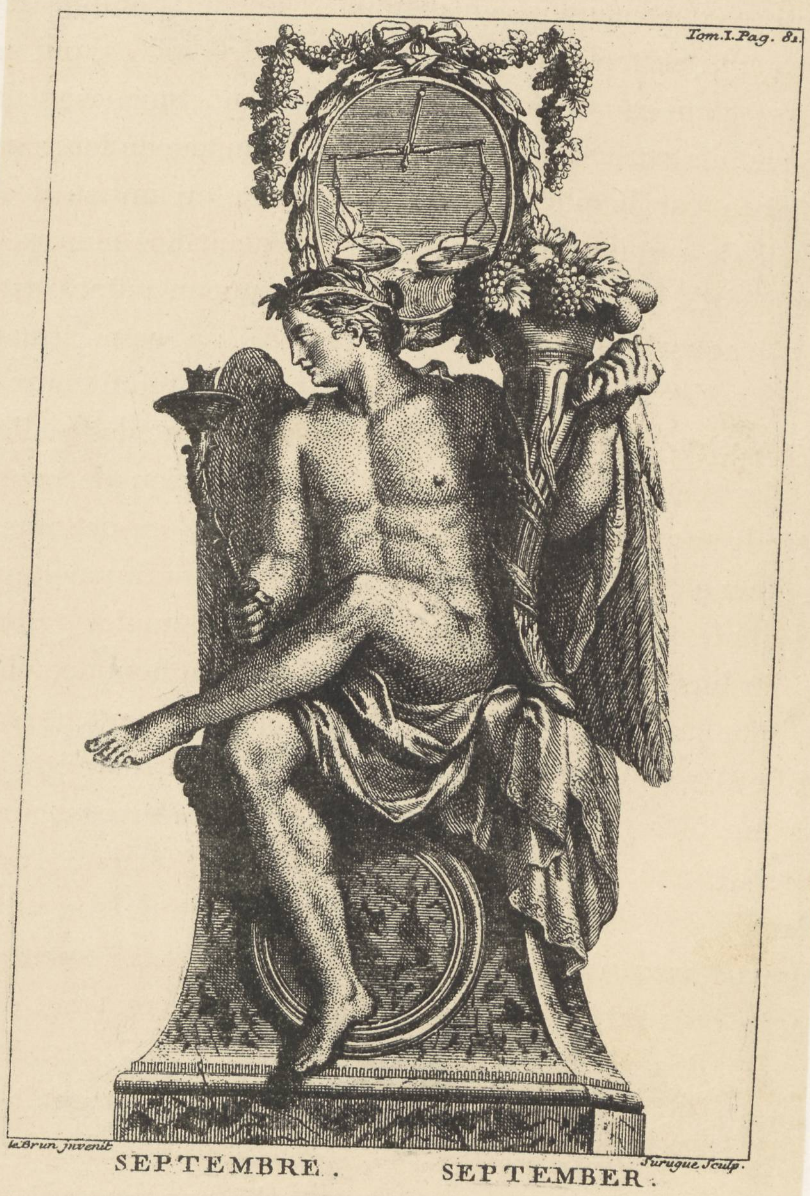


FIGURE DE PLOMB DORÉ, PAR LE HONGRE, AU SALON OCTOGONE.
ESTAMPE DE SURUGUE.

La chambre des Bains (salle 53) suivait ce salon d'angle. Quatre colonnes de marbre violet, avec leurs pilastres et des bases et chapiteaux de bronze doré, étaient le long du mur opposé à la cheminée ; deux autres dans le fond formaient une alcove où se mettait le lit. Sur un buffet se plaçaient les objets de toilette servant au bain. Les sculptures étaient de Caffiéri et de Temporiti. Cucci appliqua des ouvrages d'orfèvrerie et de bronze doré sur un grand miroir de marbre, dont je pense avoir retrouvé le dessin dans les papiers de Le Brun [3]. On se baignait dans le cabinet voisin (salle 52), dont le pavé était enrichi des plus beaux marbres ; ses dessus de portes avaient des bas-reliefs de bronze de Tubi et son plafond des peintures de De Sève. Il était aussi en deux parties. Au fond, dans une espèce d'alcove élevée de quelques degrés, on devait mettre deux petites baignoires de marbre ornées de bronzes par Cucci [4] ; mais il y eut d'abord une grande piscine, commandée dès 1673 aux marbriers des Bâtiments [5]. Elle fut retrouvée sous une estrade en 1750, ainsi que le raconte le duc de Luynes : « Cette estrade avait été faite du temps de Louis XIV, pour couvrir une cuve de marbre mise plus anciennement pour baigner plusieurs personnes ensemble, comme c'était alors l'usage. Cette cuve est actuellement découverte, et j'allai la voir ; elle est d'un marbre

qu'on appelle du Rance, d'un seul morceau fort épais ; elle a huit pans, qui ont chacun quatre pieds de long ; elle a de largeur dix pieds moins deux pouces, et de profondeur trois pieds trois pouces. On descend par trois marches sur une tablette qui règne tout autour et qui servait à s'asseoir pour se baigner[1]. » Cette cuve, qu'on eut beaucoup de peine à faire sortir par la fenêtre, fut transportée dans la maison alors nouvellement bâtie de l'Ermitage ; elle y remplit encore l'usage de bassin de jardin, auquel Madame de Pompadour avait employé la piscine qui avait servi à Madame de Montespan.

Le Cabinet des Bains est assez souvent remanié pour qu'on puisse penser, contrairement à une opinion trop répandue, qu'il a un rôle de quelque importance dans les habitudes du Roi. En 1681, par exemple, on y retrouve les marbriers et les sculpteurs ; les peintres Bonnemer et Le Moyne sont occupés à des peintures ornementales au plafond ; Tubi fait rétablir ses bas-reliefs et Cucci orne de bronze les deux cuves, qui se trouvent alors installées. Les volets, qui sont aux fenêtres correspondant à ce Cabinet de Bains et qui représentent des effets d'eau, fournissent de beaux exemples du style Louis XIV de cette époque ; ils paraissent être, par le sujet même de leurs sculptures, d'anciens volets conservés ou revenus en place par la plus inattendue fortune, au milieu des transformations du reste de l'Appartement des Bains. Ce seraient alors presque sûrement des œuvres authentiques de Caffiéri et de son collaborateur Temporiti[2]. Nous n'avons, d'ailleurs, aucun autre reste de l'Appartement des Bains, ni aucun moyen d'en évoquer le bel ensemble tant célébré ; et ce n'est malheureusement pas la seule importante partie de l'ancien Versailles où nous soyons presque réduits aux indications de noms et de dates fournies par les Comptes et à l'enthousiasme un peu monotone des vieilles descriptions.

Le reste du rez-de-chaussée n'offrait rien de comparable en magnificence. Le Cabinet des Bains ouvrait sur une galerie en péristyle placée au-dessous de la terrasse et qui, divisée dans sa longueur en deux parties de niveau inégal, communiquait par la plus élevée avec le vestibule de la cour de Marbre. Vestibule et galerie étaient fermés par de simples grilles et servaient de passage direct de la cour dans les jardins. De l'autre côté de cette galerie, nommée plus tard Galerie basse, quand celle de Mansart fut établie, était une entrée d'un double appartement assez vaste, faisant pendant à celui des Bains. Habité d'abord par Monsieur et Madame [Madame Henriette], il était destiné à l'être par le Dauphin, et devait garder, à travers les règnes, malgré quelques passagères interruptions, cette destination originelle. A la date où nous sommes, les salles 50 et 49 étaient l'antichambre et la chambre de Madame, et la salle d'angle 48 la chambre de Monsieur, suivie de son antichambre et de sa salle des gardes[3]. Au delà de l'appartement de Monsieur, qui était placé exactement au-dessous de celui de la Reine et où l'on entrait par la cour intérieure, se trouvait, à l'angle rentrant de la construction de Le Vau, la nouvelle Chapelle.

La Chapelle y avait été transportée en 1671 et bénite le 30 octobre de l'année suivante[4]. C'était une haute salle carrée, dont l'étage de tribunes occupait l'emplacement qui devait être plus tard la Grande Salle des Gardes du Château. Elle figure sur le plan manuscrit du rez-de-chaussée, qui est celui de Le Vau et qui vient de donner, sur les appartements, les renseignements qui précèdent. Contre le mur de cette Chapelle montait l'escalier de l'appartement de la Reine, bâti en 1672 et incrusté de marbre, comme celui qui fut fait plus tard pour le même usage et dans des proportions beaucoup plus vastes. Au moment où le Grand Escalier de la Reine fut décidé, il fallut déplacer la Chapelle. Des travaux sont indiqués aux années 1676-1679[5]. C'est dans cette autre Chapelle, voisine également de l'Escalier de la Reine, que fut célébré le mariage secret de Louis XIV et de Madame de Maintenon, le 12 juin 1684[6]. Elle servait depuis fort peu de temps, quand fut prise, lors de l'installation de la Cour à Versailles, la décision de faire, du côté de la Grotte de Téthys, une nouvelle Chapelle plus considérable. Celle-ci fut, par conséquent, la quatrième depuis l'avènement de Louis XIV, et celle que nous avons aujourd'hui est seulement la cinquième.

Aux appartements royaux, qui effaçaient en magnificence tout ce qu'on avait vu en France jusque-là, il fallait construire un digne accès. Dès le début des travaux, on prévoit la place du Grand Escalier, bien

que l'exécution en soit réservée, pour être entreprise après celle des appartements. Le Vau en a construit le vestibule sur la droite de la cour Royale, mais son plan montre seulement l'amorce des degrés inférieurs; le bâtiment qui doit permettre à l'escalier de se développer complètement ne sera construit qu'un peu plus tard. A la mort du premier architecte, les plans sont faits; c'est naturellement François Dorbay qui est appelé à les réaliser. Le Grand Escalier est donc l'œuvre commune du maître et de l'élève, et de celui-ci peut-être plus que de celui-là. En tout cas, lorsque Mansart apparaît à Versailles, on peut la considérer comme terminée.

Les travaux intérieurs commencent en 1672. Quoiqu'il y ait, aux prévisions de cette année, 75 000 livres « pour les marbres, termes, balustrades et stuc de la voûte et de la corniche du Grand Escalier », on attaque à peine la partie décorative, qui va employer, pendant huit ans, des sommes de plus en plus considérables ; mais on pose le comble, qui coûte 17 000 livres de charpente, et cette opération est annoncée par Colbert au Roi pendant le mois de juillet[1]. Elle appelle une observation d'architecture assez intéressante. L'escalier placé au milieu même des bâtiments prend sa lumière par le haut. Cette façon d'éclairer un vaisseau de telle importance est-elle une innovation ? Je n'oserais l'affirmer ; elle est, en tout cas, une grande nouveauté dans les maisons royales de France, et, si Dorbay n'en a pas eu l'idée première, il a eu le mérite d'en diriger l'exécution la plus heureuse. La grande ouverture dans le cintre est clos « par un compartiment de glaces, en forme de toit, qui ferme l'ouverture et empêche la pluie de pénétrer à l'intérieur ». Félibien le fils précise ainsi : « Au-dessus de l'entablement s'élève le plafond de l'escalier. Il est fait en forme d'une voûte percée au milieu : l'ouverture a 35 pieds de longueur sur 12 pieds de largeur [11^{m},36 sur 3^{m},88] ; elle est environnée de consoles et festons dorés et couverte de glaces de cristal ; et par là l'escalier, qui jusqu'à cet endroit contient 54 pieds d'élévation [17^{m},53], se trouve éclairé fort avantageusement dans toute son étendue[2]. » L'auteur des pages gravées sur cuivre de la Chalcographie royale insiste beaucoup sur une disposition qui avait heureusement servi la grande composition de Le Brun : « Le grand cadre parallélogrammique qu'on voit à la cime du plafond et qui est orné tout à l'entour, dans le dessous, d'un cordon de fleurs et de fruits en sculpture, est le seul canal par où passe la lumière pour éclairer cette grande machine... L'impossibilité où l'on était de tirer du jour par d'autres endroits que par le milieu de la voûte a produit un effet merveilleux ; le bas de l'édifice n'est point interrompu par des fenêtres, dont les jours trop vifs pétillent et nuisent aux yeux des spectateurs. Il en paraît plus d'harmonie dans les peintures, la lumière en devient majestueuse... » Et le narrateur, entraîné par son sujet, finit par voir dans cette lumière comme un complément des allégories de la voûte à l'honneur de Louis XIV, comme un symbole de la lumière céleste qui guide les héros et les couronne pour l'éternité.

Dans cette admirable cage d'escalier, où Le Brun mettra ses peintures à partir du niveau du premier étage, toute la partie inférieure est entièrement réservée aux marbres, dont les mélanges et les incrustations font un effet semblable à celui qu'offre encore aujourd'hui l'Escalier de la Reine, construit par Mansart peu après celui du Roi et par bonheur conservé intact. L'immense travail de décoration du Grand Escalier commence en 1674. Le modèle en relief, présenté au Roi par le peintre Anguier, a coûté 800 livres[3], et les dépenses prévues pour 1674 donnent le détail de ce qu'on se propose de faire : « Pour l'incrustement de marbre de diverses couleurs dans les murs du Grand Escalier et de la pièce d'en haut qui lui sert de palier, avec les chambranles et les piédestaux pour porter les figures captives [projet sculptural modifié dans la suite], 30 000 livres. Pour poser les marches de pierre de liais de Senlis dudit escalier, 3 000 livres. Pour poser la balustrade de marbre dont le socle et l'appui sont de marbre blanc et noir, et les balustres de marbre blanc et rouge, 9 000 livres. Pour faire une fontaine dans la niche qui est sur le palier de l'escalier et y mettre une figure de bronze doré, 3 000 livres. Pour le pavé du bas de l'escalier, du grand palier et des cinq petits, 22 000 livres. Pour tous les ouvrages et ornements de stuc dudit escalier, 25 000 livres. » Les marbriers des Bâtiments font, en effet, leurs plus grosses fournitures et posent les marches d'escalier cette année même[4]. Quant aux sculpteurs, on trouve occupée aux cor-

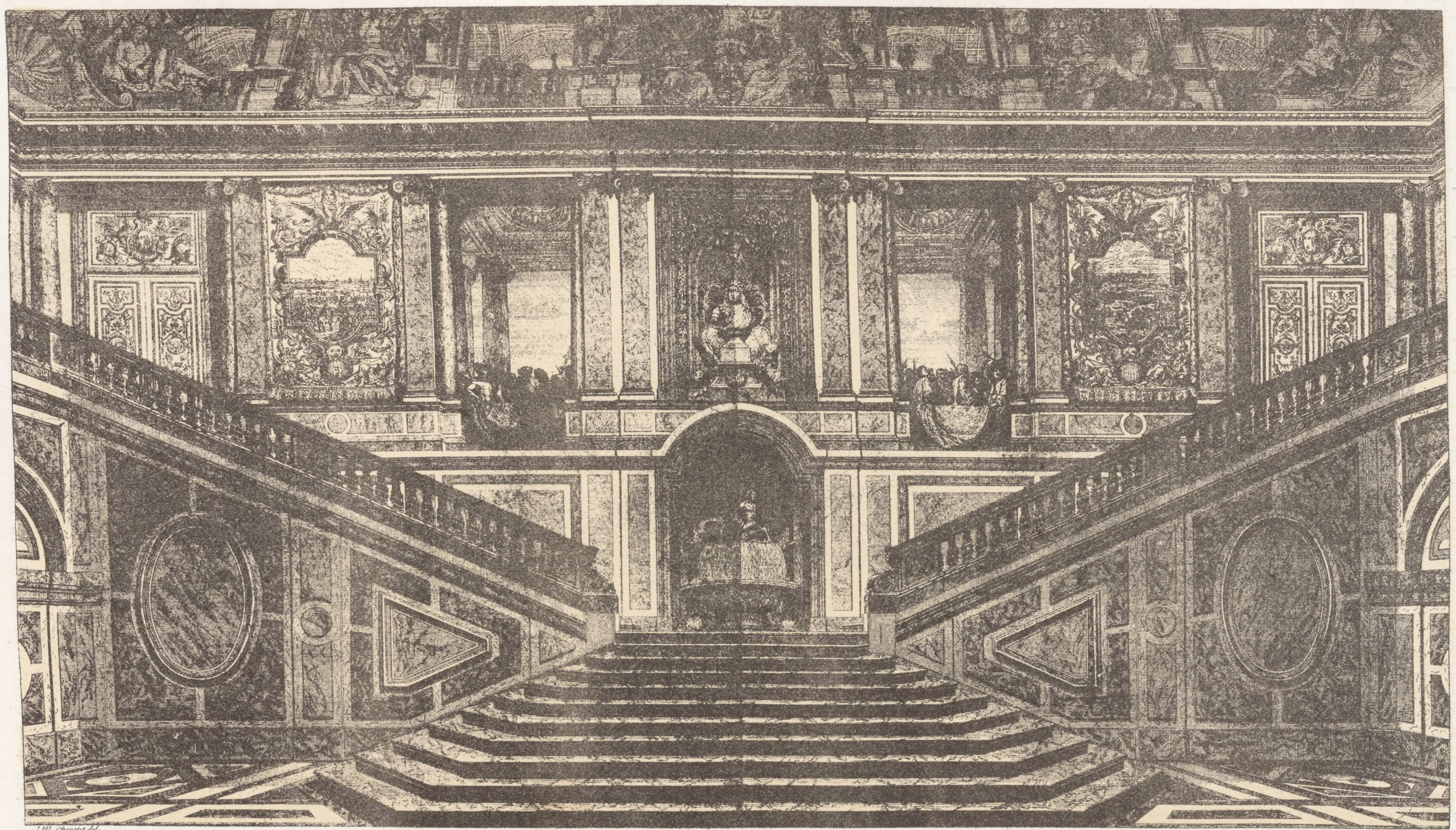
niches de stuc toute la compagnie que nous sommes habitués à voir travailler pour le Roi : Regnaudin associé avec Le Hongre, Marsy avec Guérin, Tubi, Hutinot, Raon associé avec Magnier, Caffiéri avec Lespagnandel, Legeret, Desjardins. L'année suivante, Tubi commence à livrer les bases de bronze pour les pilastres et les colonnes du premier étage; dès 1674, il se consacre, avec Massou et Houzeau, aux ornements de la fontaine du Grand Escalier, où se trouvera, dans une niche ornementée, une vasque en forme de coquille soutenue par des dauphins et pour laquelle est fourni, en 1676, un bloc parfaitement pur de marbre rouge et blanc [1].

Tout ce travail est antérieur à la direction de Mansart et même, lorsque celui-ci va être chargé des constructions nouvelles de 1678, rien ne permet de penser qu'on enlève à Dorbay l'achèvement de l'ouvrage qu'il a si bien commencé. L'escalier touche, d'ailleurs, à sa fin, et c'est le vestibule surtout qu'il s'agit de revêtir d'une décoration analogue. Il est orné en 1677 de marbres non moins beaux que ceux de l'escalier, et aussi de colonnes et de pilastres aux bases de bronze doré, aux chapiteaux de plomb et étain doré, le métal le plus noble étant partout employé dans les parties basses de la décoration [2]. En même temps, l'escalier reçoit sa balustrade, décidément ordonnée non plus en marbre, mais en bronze doré, ses portes de bois sculpté et sa décoration picturale. Tout cela s'achève de 1678 à 1679, et l'on voit dans les Comptes Tubi et Coyzevox ornant les quatre niches du Grand Escalier et y faisant des trophées de métal, Caffiéri sculptant les chapiteaux fleurdelisés, Cucci ciselant la balustrade, qui lui sera payée 31 200 livres, Delobel finissant de forger les cinq grandes portes de fer ouvragé du vestibule, que soutiennent des châssis de cuivre [3]. Des six portes de bois doré du premier étage, deux fort belles existent encore, sans qu'on puisse toutefois, en visitant les Grands Appartements, en soupçonner l'existence. Les paiements des portes ont donc quelque intérêt pour notre curiosité : ils sont de 1678 et montent à 4 400 livres, « au sculpteur Caffiéri [4] ». Aussitôt après cette date, se termine « la pièce à la suite du Grand Escalier », elle aussi toute décorée de marbre; ce sera le Salon de Vénus et l'accès principal des Grands Appartements.

Nous savons à présent à quel moment chaque morceau de cet admirable ensemble a été placé, et nous pouvons regarder, en pleine connaissance de cause, les gravures de Louis Surugue qui le rappellent à nos yeux. Le recueil en a été réuni, après la mort de Louis XIV, sous ce titre : « Grand Escalier du Château de Versailles, dit Escalier des Ambassadeurs. » Cette dernière désignation, qui a fini par prévaloir, vient de ce « qu'il est particulièrement destiné pour les Ambassadeurs des cours étrangères, lorsqu'ils vont en cérémonie recevoir audience du Roi ». Nous retrouverons souvent par la suite l'Escalier des Ambassadeurs, qui garde ce nom jusqu'au moment de sa destruction au milieu du dix-huitième siècle et joue un rôle considérable dans l'histoire de la Cour et des divertissements royaux.

Il reste à fixer les dates des peintures, pour lesquelles il suffira d'interroger les Comptes : 1674, 6 juillet, « pour les ouvriers qui ont crépi, enduit et peint à fresque le Grand Escalier »; 1675, « à Anguier, peintre, pour avoir mis au net plusieurs dessins de M. Le Brun pour le Grand Escalier »; 1676, « à Bonnemer, pour les ouvriers qui ont travaillé au Grand Escalier, 5 969 livres 5 sols »; 1677, « aux peintres qui ont travaillé à la peinture à fresque du Grand Escalier depuis le 28 mai jusqu'au 12 septembre, 6 547 livres 10 sols » (plus 714 livres 11 sols « à Yvart, pour fournitures de couleurs et autres ustensiles pour les peintres qui travaillent à la Chapelle et au Grand Escalier »). En 1678, les mêmes peintres reçoivent 6 278 livres 10 sols, et en 1679, 3 601 livres; c'est la fin du travail des collaborateurs de Le Brun [5]. Essayons de rappeler les compositions qu'ils ont transportées sur la fresque, en nous aidant des descriptions anciennes, y compris celle du *Mercure galant* de 1680, qui n'a point tardé à imprimer, pour l'étonnement du monde, une explication détaillée de ces merveilles.

Les deux grandes faces de l'escalier laissent, au-dessous de l'entablement, à droite et à gauche des portes, la place de huit compositions de peinture. Elles forment en réalité deux séries de trompe-l'œil habilement accordées avec l'architecture. Quatre d'entre elles sont des pièces de tapisserie feintes, à fond d'or, ornées de somptueuses bordures, dont le motif central est de la main de Van der Meulen; les sujets



J. M. Chevotet del. — Surugue exc.

Vue intérieure du Grand Escalier de Versailles
Costé Oposé a l'entrée

Prospectus interioris majorum Scallarum Versalianarum
Pars fores Speclans

LE GRAND ESCALIER OU ESCALIER DES AMBASSADEURS.

ESTAMPE DE SURUGUE.

choisis ont été la prise de Valenciennes, la réduction de Cambrai et celle de Saint-Omer, la victoire de Cassel, épisodes tous empruntés, il convient d'en faire la remarque, à la campagne de 1677[1]. Ce sont « quatre conquêtes que Sa Majesté, attaquée de toutes parts par les forces des plus puissantes nations de l'Europe, avait faites sur les Espagnols en une année ». Les autres panneaux représentent des groupes d'hommes personnifiant les différentes nations des quatre parties du monde, venues pour admirer Versailles et le Roi. Chacun a « les habits et les manières de son pays; ils paraissent comme hors de l'Escalier, dans des loges, d'où ils regardent par-dessus une balustrade couverte de tapis à fleur d'or ». La perspective des galeries, qui s'ouvrent derrière ces personnages et semblent conduire aux grands appartements, continue l'ordre ionique qui règne à cette hauteur de l'escalier[2]. Quant aux groupes eux-mêmes, assez curieusement disposés, on les connaît par les gravures de Surugue et on en retrouve les études et les cartons exposés au Louvre, parmi les plus grands morceaux de Le Brun.

Les peintures du plafond ont pour destination, ainsi que les précédentes, de compléter l'harmonie des lignes générales et d'en agrandir l'effet. Le Brun y a « feint un second ordre d'architecture corinthienne et deux galeries ornées, dans la longueur des deux faces principales, de douze termes qui paraissent supporter une seconde corniche sur laquelle il a supposé que le plafond était appuyé ». Au-dessus de cette corniche commence le plafond proprement dit, entourant l'ouverture de la voûte et composé de médaillons et de tableaux « feints de lapis à fond et rehaussés d'or à la mosaïque, qu'on suppose appliqués contre la voûte » et qui représentent les actions du Roi et des figures allégoriques. Toute l'œuvre a été gravée d'ensemble par Simonneau et, morceau par morceau, avec un grand soin, par Baudet; c'est une série notable dans la gravure française, qui se joint à celle de Surugue et la complète. On y voit que les plus importantes parties sont placées entre l'entablement et la corniche. C'est là qu'est la merveille de la composition de Le Brun. Une profusion de trophées, de grandes figures assises, de termes de bronze, de tentures fleurdelisées et de festons de fleurs et de fruits, meuble les perspectives d'architecture. Il y a jusqu'à des oiseaux posés sur les fausses balustrades de marbre. La sobriété de ton de la voûte sert à donner plus d'éclat à cette partie intermédiaire, si savamment disposée au point de vue pictural, si ingénieuse au point de vue des sujets représentés. Là, comme dans la première série de peintures, où la gloire militaire de Louis XIV est particulièrement célébrée, une idée très précise de l'artiste a dirigé le choix des symboles et la signification de l'ensemble.

Dans la décoration de cette nouvelle architecture, il a toujours suivi son premier principe. Il y a exprimé d'une manière très détaillée les autres fonctions d'un Roi qui donne à son peuple tout son temps et toute son affection. Il ne suffit pas à un Roi de soutenir avec fermeté les droits de sa Couronne et d'être au dehors le défenseur de son royaume, en commandant lui-même ses armées. Le titre d'arbitre de la paix ne lui paraît pas moins précieux que celui de conquérant; il est continuellement appliqué au dedans à rendre ses sujets heureux; il y maintient le bon ordre et la discipline par une observation rigoureuse de ses lois; il y multiplie les bons sujets, en multipliant les récompenses, et y entretient l'abondance par un commerce fleuri et étendu. On voit donc ici, le long de l'attique, les symboles de la Paix, de la Discipline et de l'Abondance. Au-dessus du buste du Roi paraissent Hercule et Minerve, accompagnés des symboles ordinaires de leurs victoires, et dans des attitudes si graves et si tranquilles, qu'il est aisé de juger que leurs grands travaux sont finis et qu'ils goûtent à présent les douceurs d'une paix parfaite. Vis-à-vis de ces deux divinités, au-dessus des armoiries de France, est Apollon, appuyé sur un grand trépied d'or et vainqueur du serpent Python, vrai symbole de l'Autorité royale triomphante des troubles domestiques[3]. Enfin, de côté et d'autre sont peintes les divinités des Sciences, des Arts et des quatre Parties du monde, qui, chacune dans leur genre, paraissent contribuer au bien et à la gloire de l'État[4].

Le plafond ainsi composé peut être regardé comme un premier essai de celui de la Grande Galerie. Il présente déjà, par exemple, quelques épisodes du règne, traités de façon allégorique dans les tableaux de lapis à fond d'or. Ce sont : le passage du Rhin, en 1672, l'ordre donné par le Roi d'attaquer à la fois quatre places de la Hollande, la réformation du code de justice, la seconde

conquête de la Franche-Comté, la double réparation apportée au Roi par l'Espagne et par Rome, le renouvellement des alliances, les honneurs et emplois donnés aux grands hommes, le rétablissement du commerce. Quatre médaillons, bas-reliefs feints de bronze doré et soutenus par des sphinx ailés, mêlent à cette commémoration des premiers faits glorieux du règne personnel de Louis XIV le souvenir de la protection accordée aux Sciences et aux Arts. Ils représentent la Poésie et l'Histoire, la Peinture et la Sculpture occupées à faire l'histoire du Roi, tandis que les angles montrent les figures de la Vigilance, de la Force, de l'Autorité royale et de la Magnificence, que dominent, aux deux bouts, la Renommée et l'Immortalité, personnifiée par Mercure enfourchant Pégase volant sur le monde. A ce point culminant des peintures semble se préciser le sujet général du plafond, qui, suivant la description la plus autorisée, « représente clairement l'Immortalité, cette immortalité précieuse qui est le but principal des actions des Princes et le grand effet de la reconnaissance de leurs sujets ». Il faut voir, dans les relations diverses, combien les goûts allégoriques de l'époque se donnent carrière à propos des moindres détails. Les motifs d'angle de l'attique, formés de rostres, de captifs assis et de Victoires, se trouvent ainsi expliqués dans les curieuses pages du *Mercure*, auxquelles se mêlent des appréciations générales sur l'art de Le Brun :



TROPHÉES DE COYZEVOX DANS L'ESCALIER DES AMBASSADEURS.

ESTAMPE DE SURUGUE.

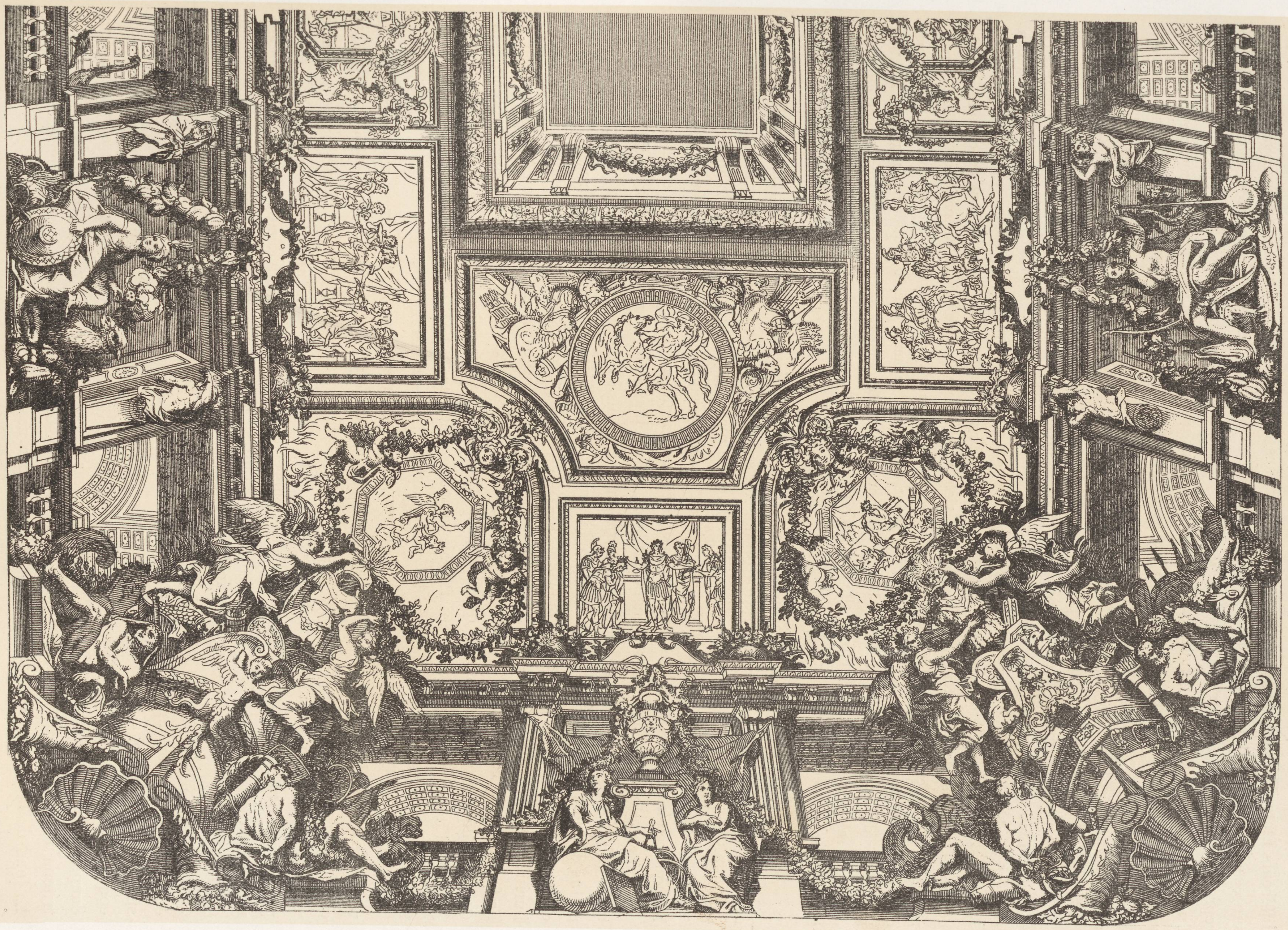
Par ces poupes de vaisseaux qui remplissent et soutiennent la voûte dans les angles, que les Romains ont appelées *Rostres*, s'en servant dans leurs places comme dans les lieux publics où ils rendaient la justice, afin de signifier le Gouvernement, est dépeint celui du Roi, qui, par son admirable conduite, a mis la France dans le plus

haut point de gloire où elle ait jamais monté. Les *Captifs* sont feints de sculpture, pour faire entendre que les divers peuples qui ont senti le pouvoir des armes de Sa Majesté vivent sous ses lois sans volonté, et que la contrainte n'a aucune part à leur servitude. C'est pour cela qu'ils ne paraissent liés que de festons de fleurs par les mêmes *Victoires* que ce prince a remportées sur les mers et en plusieurs endroits de la terre, dont les dépouilles et les armes différentes sont dépeintes sur chacun de ces vaisseaux[1]...



MOTIF DU PLAFOND DE L'ESCALIER DES AMBASSADEURS.
DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

L'histoire manuscrite de Le Brun par Nivelon précise mieux les origines de l'inspiration du peintre : « Le sujet, en général, est composé sur ce qui arriva en ce temps, qui est ce fameux combat naval donné près de Messine par les Français contre l'armée navale d'Espagne et de Hollande, où le grand amiral Ruyter finit glorieusement sa vie [combat d'Augusta, avril 1676], et le tout y paraît comme une fête ou réjouissance publique. Les angles sont remplis chacun d'une grande poupe de navire différente et remplie de toutes sortes d'armes [2]..... » Jean-François Félibien rend compte à son tour de la donnée générale de la composition : « Comme ce lieu est le premier endroit par où le Roi va dans les appartements de son palais, on a cru le devoir orner d'une manière digne de recevoir le grand monarque, lorsqu'il revient de ses glorieuses conquêtes. Le peintre a feint que les Sciences et les Beaux-Arts, sous la figure des Muses, ont décoré ce bâtiment, non pas comme dans une fête ordinaire, mais comme pour un jour de triomphe. Et il a prétendu que les Muses, après avoir achevé ce pompeux appareil et l'avoir embelli en mille endroits de festons et de vases remplis de fleurs, demeurassent elles-mêmes spectatrices de tout ce qui s'y passe... Sur la corniche du premier ordre, dans la face vis-à-vis du vestibule, on a représenté, au milieu d'un fronton brisé et dans l'une des ouvertures de la galerie feinte, le derrière d'un char de triomphe. Il est rempli de plusieurs boucliers qui portent les armes de l'Empire, de l'Espagne et d'autres



PLAFOND DU GRAND ESCALIER, DIT "L'ESCALIER DES AMBASSADEURS"

DÉTAIL DE L'ESTAMPE DE C. SIMONNEAU

différents États. Un globe d'azur, chargé de trois fleurs de lis d'or avec une couronne royale, est posé sur ces boucliers ; et une Hydre paraît écrasée sous le char... Par le char de triomphe, on a voulu représenter la France victorieuse enrichie des dépouilles de ses ennemis ; et par l'Hydre écrasée on a eu l'intention de marquer ces mêmes ennemis, qui, s'étant unis ensemble, ont formé comme un corps à plusieurs têtes. Cependant ce monstre se trouve surmonté et abattu par la valeur et par la sagesse du Roi signifiées par les figures d'Hercule et de Minerve, qui instruisent l'Histoire et l'Éloquence des actions et des vertus héroïques de ce grand Prince[1]. » Empruntons encore une page au *Mercure :*

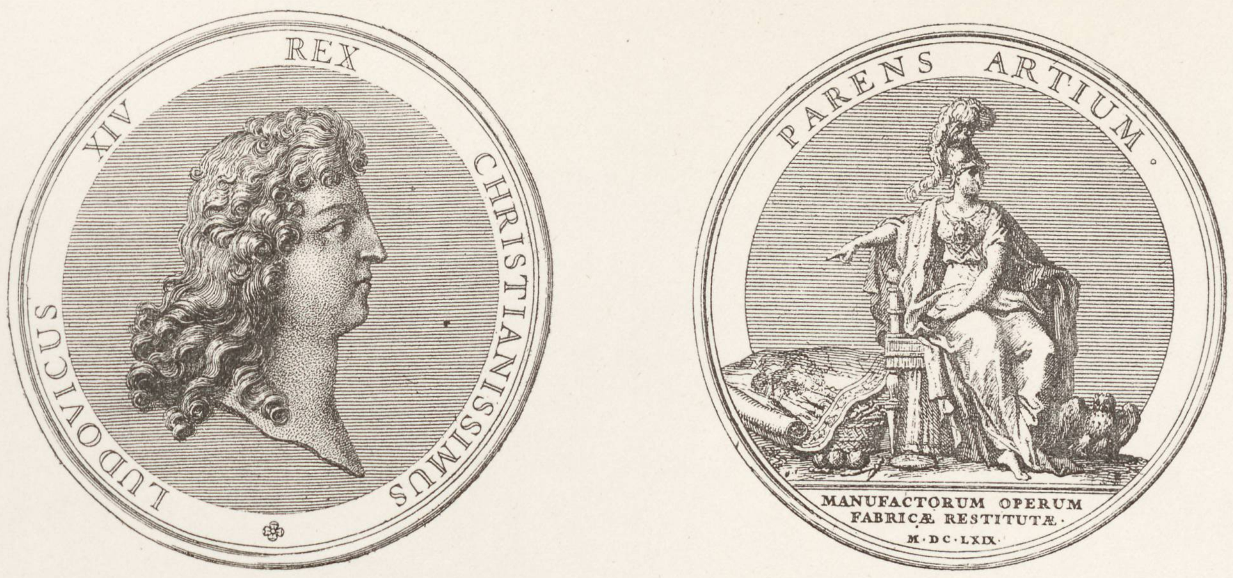
N'êtes-vous pas surprise, Madame, quand vous vous figurez tant de choses et d'une beauté si surprenante en un lieu qui fournit si peu de quoi réussir dans une entreprise de cette nature ? En effet, il n'en fut jamais aucun moins favorable pour y traiter un sujet suivi... M. le Brun en a choisi un qui ne peut manquer de vivre éternellement, mais qu'aucun autre n'avait traité avant lui. L'ordonnance, l'arrangement, et enfin tout ce qui fait voir le génie des peintres, des sculpteurs et des graveurs, rien n'était trouvé. Si ce sujet n'est pas tout à fait nouveau, parce que toutes les actions qu'il renferme sont connues depuis le règne de *Louis le Grand*, tout ne laissait pas d'être nouveau pour le peintre. Il avait abondamment de la matière, mais elle était difficile à partager. Il fallait lui donner des ornements. L'étendue du lieu le demandait, et cette étendue n'étant pas suivie, comme elle l'est dans une salle ou dans une chambre, elle demandait en même temps tout le génie d'un grand homme pour les inventer.

L'Escalier des Ambassadeurs venait, en effet, de porter au comble la réputation du premier peintre et de consacrer son talent. On ne savait trop insister sur la difficulté qu'il avait eu à vaincre et qu'il avait, semblait-il, compliquée à plaisir par les perspectives du plafond, pour rendre plus éclatant le triomphe de son habileté souveraine : « Quand M. Le Brun fait de ces grands coups, il répare par là les défauts du lieu qui rendraient désagréables à la vue les choses mêmes qui seraient dans les plus exactes règles... Ne peut-on pas dire qu'il n'a pas seulement fait le plus beau lieu de la terre d'un lieu très difficile à orner, mais qu'il y a ramassé la plus belle histoire qu'on lira jamais ? que, par son choix et par son adresse, il a plus donné à la peinture qu'il n'a reçu d'elle ? qu'il a travaillé pour les siècles à venir, en leur laissant ce grand monument des surprenantes actions du Roi, que les graveurs auront soin de faire vivre par leur burin ?... Aussi est-ce un homme universel. Tous les Arts travaillent sous lui. Pour en être convaincu, il ne faut que voir ce qu'on fait aux Gobelins et la plupart de ce qui remplit les Garde-Meubles de Sa Majesté. Ce magnifique escalier, aussi bien que beaucoup d'autres ouvrages qui partent du même esprit, doit faire avouer à l'Italie que, lorsque le Roi fournit la matière et que M. Le Brun exécute, l'Europe entière ne peut donner de plus grands sujets, ni un plus grand maître pour les bien traiter[2]. »

Le glorieux Escalier est l'œuvre de Le Brun, non seulement pour les peintures, mais pour tout le reste des détails de la décoration. Des trophées de guerre et de paix et des globes fleurdelisés surmontés du Soleil royal, couvrent de leurs ors éclatants les voûtes du vestibule. Après avoir monté les onze marches à pans du premier perron, on trouve au palier central une niche d'où sort une cascade, première et peut-être unique adaptation d'aussi puissantes masses d'eau à la décoration intérieure de nos maisons royales. Les gravures de Surugue nous montrent une grande nappe, qui tombe dans une vasque de marbre et s'échappe dans une cuve inférieure par un masque de bronze et par la gueule des dauphins de bronze qui soutiennent la première. « Dans les premiers temps, ajoute une description, cette fontaine était composée d'un superbe bassin de marbre soutenu par des dauphins de bronze ; deux tritons dessus supportaient une coquille de marbre, ornée d'un masque qui jetait de l'eau dans un panier rempli de coquilles ; ce panier formait une nappe d'eau qui se déchargeait par un autre masque et par les deux dauphins, le tout en bronze. Mais ce dessin ne subsiste presque plus aujourd'hui : on a substitué aux deux tritons un groupe antique de marbre blanc ; c'est le bonhomme Silène emporté par un centaure marin[2]. » Le fond de la niche a été richement ornementé, par nos sculpteurs, de coquilles, de roseaux et de glaçons.

Au-dessus de cette fontaine, dont le bruit anime l'Escalier, sera mis plus tard, pour faire le centre de toute la décoration, un buste de marbre blanc de Louis XIV par Antoine Coyzevox. Il sera flanqué de casques, de boucliers, de carquois et de palmes de métal doré, encadré de guirlandes et dominé par une couronne et une tête d'Apollon, avec la devise fameuse dans son étrangeté latine : NEC PLURIBUS IMPAR. Mais, au moment où l'Escalier est inauguré, Coyzevox n'est presque qu'un débutant dans l'art où il doit s'illustrer ; c'est à peine s'il commence, en 1678, son buste du Roi [1]. Un témoignage inédit et bien intéressant de J.-Fr. Félibien nous apprend quel est le marbre qui domine d'abord le Grand Degré : « Il y a, dit-il, au-dessus de la niche d'où sort de l'eau, un piédouche ou console sur laquelle est posé le buste du Roi en marbre blanc par Varin [2]. » C'était donc la noble représentation du jeune Louis XIV exécutée par Jean Warin en 1666, en rivalité avec le buste de Bernin installé plus tard dans le Salon de Vénus. L'œuvre de Warin, que possède encore Versailles, était celle-là même qui avait fait triompher, aux yeux des vrais connaisseurs, en face de la virtuosité italienne, la mâle franchise de l'école française. Si on la fit ôter un jour de la place glorieuse qu'elle avait reçue, ce ne put être que par une raison de convenance étrangère à l'art et pour la remplacer, par exemple, par une image moins juvénile du Roi.

L'équilibre architectural de la vaste nef est assuré par trois trophées de bronze doré sur fond de marbre, placés à la même hauteur que le buste royal et formant panneau au milieu des panneaux de peinture. Ils complètent la part de la sculpture dans l'Escalier. Je pense qu'on peut songer, non pour les y comparer, mais pour se faire une idée de l'effet de leurs ornements, au groupe doré de Massou conservé dans l'Escalier de la Reine. Le trophée qui est en face du buste, par conséquent du côté du vestibule, a pour motif principal les armes de France et de Navarre. Les deux autres, sur les paliers supérieurs, ont une signification allégorique : ce sont les *Armes de Minerve* et les *Armes d'Hercule*, symboles de la Prudence et de la Force, « qui sont les vrais caractères qui conviennent aux rois ». Au-dessus de chacun de ces trophées apparaît une tête d'Apollon, trois fois différente. Toute cette sculpture est de Coyzevox, sur les dessins de Le Brun. Qui pourrait penser que de cet admirable ensemble, qu'on a mis si longtemps à créer, il ne restera rien dans soixante-dix ans ?



CHAPITRE SIXIÈME

LA TRANSFORMATION DES JARDINS

En même temps que le Château Neuf s'élève et que la ville commence à se bâtir, le travail des jardins reçoit un plus grand développement et il s'y produit également une transformation complète. La période qui correspond à l'exécution du plan de Le Vau est celle de la plus féconde activité de Le Nôtre. Presque tout ce qu'on appellera bientôt « les Bosquets de Versailles » est aménagé définitivement entre le moment où le petit château est « enveloppé » et celui où le Roi transporte à Versailles le lieu de sa résidence. Mais ces créations dans les jardins peuvent se diviser en deux séries distinctes, que séparent assez bien les grandes fêtes de 1674.

Les bosquets ne vont pas sans les eaux; et, précisément, durant les premières années de cette brillante période, la construction de réservoirs nouveaux, l'augmentation progressive du volume des eaux disponibles, celle enfin de la puissance des pompes, permettent des créations hydrauliques de plus en plus nombreuses. Louis XIV se montre exigeant pour ses fontaines, peut-être parce que son amour-propre est en lutte, à ce moment même, contre les avantages que le prince de Condé trouve, à Chantilly, dans un terrain mieux disposé et le voisinage d'une rivière. Le vainqueur de Rocroy n'y a pas seulement, comme à Versailles, un « grand canal » et un « parterre d'eau »; il a pu s'y entourer de ces abondantes fontaines, que nommera Bossuet et « qui ne se taisaient ni jour ni nuit ». Chez le Roi, où il n'en va pas de même, tout l'effort tend à obtenir, du moins, des effets plus savants et plus raffinés. Mais, vers le moment où nous sommes, c'est à grand'peine qu'on parvient à produire une pression suffisante pour les effets d'eau des parties hautes, ceux du Grand Parterre, de la cour et de la terrasse. Ces difficultés font le seul souci du Roi en ce qui regarde Versailles, où il n'a pas eu à en surmonter de plus graves. Elles vont durer de longues années et retarderont sûrement les projets d'installation définitive. Bien plus, l'existence même de Versailles s'en trouvera compromise. Nous le savons d'un homme autorisé, Charles Perrault, qui, dans une page encore inédite de ses mémoires, déclare, à propos du manque d'eau, qu' « on était en branle de quitter Versailles en ce temps-là *pour aller bâtir dans un terrain plus heureux*[1] ». Les mathématiciens, les ingénieurs, sont consultés sur cette épineuse question : les uns songent à utiliser les eaux des étangs, les autres à amener celles de la Seine; on verra plus tard le résultat de tant d'efforts. Quant à la rivière absente, il ne s'agit que de l'appeler, et le temps n'est pas loin où sera étudié le projet d'envoyer, par des aqueducs, les eaux de la Loire ou de l'Eure.

En attendant que la science et l'art viennent réaliser ses désirs, Louis XIV est obligé longtemps de se contenter des eaux de l'étang de Clagny, qui font la principale alimentation de ses fontaines. Mais le détail de leur construction l'occupe fort; il surveille par lui-même et dans le détail l'exécution de ses ordres sur cet objet, et, quand il est en voyage, s'en fait rendre un compte minutieux par Colbert.

Pendant son voyage de 1673 en Alsace et en Lorraine, il échange avec lui des idées sur les expériences à faire et le réglage des nouvelles pompes : « Il faut faire en sorte que les pompes de Versailles aillent si bien, surtout celles du réservoir d'en haut, que, lorsque j'arriverai, je les trouve en état de ne pas me donner de chagrin en se rompant à tout moment[1] ». Après beaucoup de tâtonnements, le surintendant est arrivé à le satisfaire : « J'ai vu, écrit le Roi dans ses lettres du mois de septembre, l'état que vous m'avez envoyé des ouvrages de Versailles dont je suis très content. Je me prépare à sentir quelque plaisir quand j'y arriverai... » « Je serai très aise, en arrivant, de trouver Versailles en l'état que vous me mandez. Songez surtout aux pompes ; si la nouvelle jette 120 pouces d'eau, cela sera admirable... » « Je suis très aise de ce que vous me mandez touchant les eaux. Quand toutes les pompes seront achevées, vous ferez une épreuve des huit fontaines que vous avez déjà éprouvées, et vous y joindrez les deux dernières du parterre, car elles doivent toujours aller aussi, afin que je règle là-dessus le temps qu'elles devront aller et la grosseur des jets[2]. » Les mentions de ce genre ne sont point rares dans une correspondance dont l'ensemble est consacré aux plus sérieuses affaires de l'État.

Tant de travaux s'accomplissent en peu de temps, qu'il n'est pas surprenant de voir un nouvelliste, à la date du 2 avril 1672, au premier tome d'une publication nouvelle qui sera le célèbre *Mercure galant*, se récrier sur un Versailles embelli, tout différent déjà, dit-il, de celui de Mademoiselle de Scudéry : « Le Roi n'est jamais un mois sans y aller qu'il n'y en trouve un nouveau, lorsqu'il y retourne, tant il paraît changé à cause des beautés qu'on y ajoute sans cesse... Je n'aurais jamais fait si je voulais vous parler des merveilles que les eaux produisent dans ce lieu délicieux. Le sieur Denis les y fait venir par des pompes et des aqueducs admirables, et M. de Francine leur fait faire des choses qui surpassent l'imagination ; témoin le Marais, l'Arbre et le Mont d'eau, sans oublier le Théâtre, où les changements des décorations d'eau y sont aussi fréquents que ceux des pièces de machines qui en sont les plus remplies. Mais comment l'eau manquerait-elle pour toutes ces choses, puisque, par les soins qu'ont pris ceux qui la font venir dans ces lieux, on y voit des parterres entiers très beaux et très fleuris, sous lesquels il y a des réservoirs d'eau[3] ? Les miracles que fait M. Le Nôtre dans ces superbes jardins ne sont pas moins considérables. Le grand nombre d'orangers plantés en terre en fait foi, aussi bien que les grands arbres qui ont été transplantés pour élargir la grande Allée, ce qui ne s'est encore jamais vu. » Le narrateur décrit ensuite, comme incomparables, les marbres de la Grotte de Téthys, qu'on vient de placer, et conclut ainsi sa lettre : « J'aurais encore mille choses à vous dire touchant ce château qui surpasse le palais d'Armide[4]. »

C'était faire sa cour à Colbert, aussi bien que la faire au Roi, que de s'extasier sur les créations hydrauliques de Versailles. Ce sentiment se sent déjà fort bien dans une lettre adressée au ministre par l'évêque de Fréjus, Ondedei, et qui vaut la peine d'être lue.

A Paris, le 4 d'octobre 1670.

Monsieur, j'ai été à Versailles, où j'ai vu tant de merveilles que j'en ai été surpris. Je savais bien que du temps passé il n'y avait pas une goutte d'eau, et je croyais que présentement on y avait fait descendre une rivière de quelque endroit plus éminent ; mais j'ai trouvé que l'on tire l'eau d'un abîme [l'étang de Clagny] et qu'on la fait monter en une hauteur prodigieuse sans qu'elle ait aucune descente, contre sa propre nature, qui a été surmontée par l'art, qui la fait aller jusqu'au plus haut des tours. La fontaine de Neptune, le Cabinet, la Cascade, le Canal, la Grotte et tant d'autres fontaines sont toutes des choses surprenantes qui disputent entre elles la primauté et laissent en arrière tout ce qu'il y a de plus beau et de plus grand à Rome. Enfin on peut dire avec vérité que notre Roi, après avoir soumis les provinces entières, a dompté tous les éléments, ayant forcé la terre et l'air à nourrir et conserver les plantes les plus odoreuses, qui par le passé ne pouvaient pas endurer la froideur de ce pays.

Mais, Monsieur, ce n'est pas tout ceci le plus beau et le plus grand que j'ai vu à Versailles. J'ai rencontré le Roi qui se promenait et qui m'a reçu avec une gaîté, une douceur, une affabilité, qui tempérait sa majesté naturelle avec tant d'agrément que mon âme en a été ravie. Il m'a parlé, il m'a entretenu, il m'a montré lui-même une

partie des choses les plus remarquables, et enfin il m'a traité si favorablement que je ne voudrais pour toutes les choses du monde avoir perdu cette fortune[1]...

Il convient de noter ici la complaisance et la bonne grâce que mettait Louis XIV à donner lui-même aux visiteurs de distinction les explications nécessaires à leur curiosité. C'est là un trait de caractère sur lequel j'aurai occasion de revenir. L'année suivante, on le trouve confirmé, en termes d'une précision parfaite, par le récit que fait Madame de Sévigné de la visite de Madame de La Fayette au nouveau Versailles : « Madame de La Fayette fut hier à Versailles... Elle y fut reçue très



LA TOUR D'EAU ET LE CHEMIN DE SAINT-GERMAIN VERS 1674.
ESTAMPE DE SILVESTRE.

bien, mais très bien, c'est-à-dire que le Roi la fit mettre dans sa calèche avec les dames, et prit plaisir à lui montrer toutes les beautés de Versailles, *comme un particulier que l'on va voir dans sa maison de campagne*. Il ne parla qu'à elle et reçut avec beaucoup de plaisir et de politesse toutes les louanges qu'elle donna aux merveilleuses beautés qu'il lui montrait[2]. » On voit assez bien dans ce rôle un roi de trente-deux ans, entouré d'une jeunesse brillante et montrant avec les dames ces grandes façons et cette galanterie qui n'étaient qu'à lui, et l'on aime se le figurer menant, à travers son domaine de féerie, l'auteur de la *Princesse de Clèves*.

Un récit de l'ambassadeur vénitien vient compléter ce tableau de la vie de Louis XIV au milieu des transformations de Versailles. C'est une page assez inattendue, que j'ai rencontrée parmi les dépêches d'office adressées en 1671 à la Seigneurie et dont on peut traduire ici les principaux passages[3]. L'ambassadeur Francesco Michieli est allé à Versailles, où se trouve la Cour ; il y a passé la journée du 12 septembre, afin de traiter des affaires courantes de sa fonction, et le maréchal de Bellefonds, qu'il connaît et qui est très en faveur, le rencontre et l'engage vivement à visiter les jardins : « Je crus avisé, écrit-il, de ne pas refuser cette occasion de louer les magnificences royales et je supposai que cela serait agréable, les travaux de Versailles étant des occupations délicieuses pour l'esprit du Roi (*essendo i travagli di Versaglia occupationi deliciose del regio animo*). Le matin, je ne pus voir que l'intérieur du

bâtiment, le vent qu'il faisait ayant empêché la promenade, qui fut remise à l'après-dîner. Le maréchal raconta au Roi, à l'heure du dîner, les approbations que j'avais données à l'architecture et à la somptuosité, et l'informa qu'il était projeté de me montrer ce jour-là les jeux d'eau. Sa Majesté s'en félicita et dit qu'elle irait elle-même se promener. Le maréchal vint donc me prendre à mon petit logis... et, fort courtoisement me conduisit dans une Grotte marine (*grotta di mare*), où j'admirai l'art le plus parfait dans un groupe de dix statues au naturel, qui représentent Apollon chez Téthys, si habilement faites, selon l'avis des plus experts, qu'elles égalent, pour la délicatesse des draperies et la proportion du dessin, les merveilles qu'ont laissées les sculpteurs antiques. Nous y attendîmes un peu pour voir passer le Roi, sans que je pusse supposer, considérant la pauvreté de mon mérite, les honneurs qui allaient être prodigués au représentant de Vos Excellences... Le Roi arriva dans un coche qu'il conduisait lui-même, arrêta les chevaux devant le seuil de la Grotte, où je m'étais mis pour le saluer, descendit avec le visage joyeux et, me montrant ouvertement sa bonne grâce, m'invita à la promenade dans les jardins. Il me mena regarder les fontaines, qui sont multipliées en grand nombre, toutes ornées de statues de métal de grandeur naturelle, les unes dorées, les autres couleur de bronze, avec des symboles adaptés à leur place et à leur usage[1]. Il me demandait avec bonté mon avis et si je reconnaissais que l'arrangement était bien approprié. Pendant deux heures de suite, escorté de quelques gentilshommes seulement, il voulut que je l'accompagnasse dans les parties les plus retirées, dans les retraites les plus délicieuses où la solitude le repose de la fatigue que lui causent ses absorbantes occupations.. »

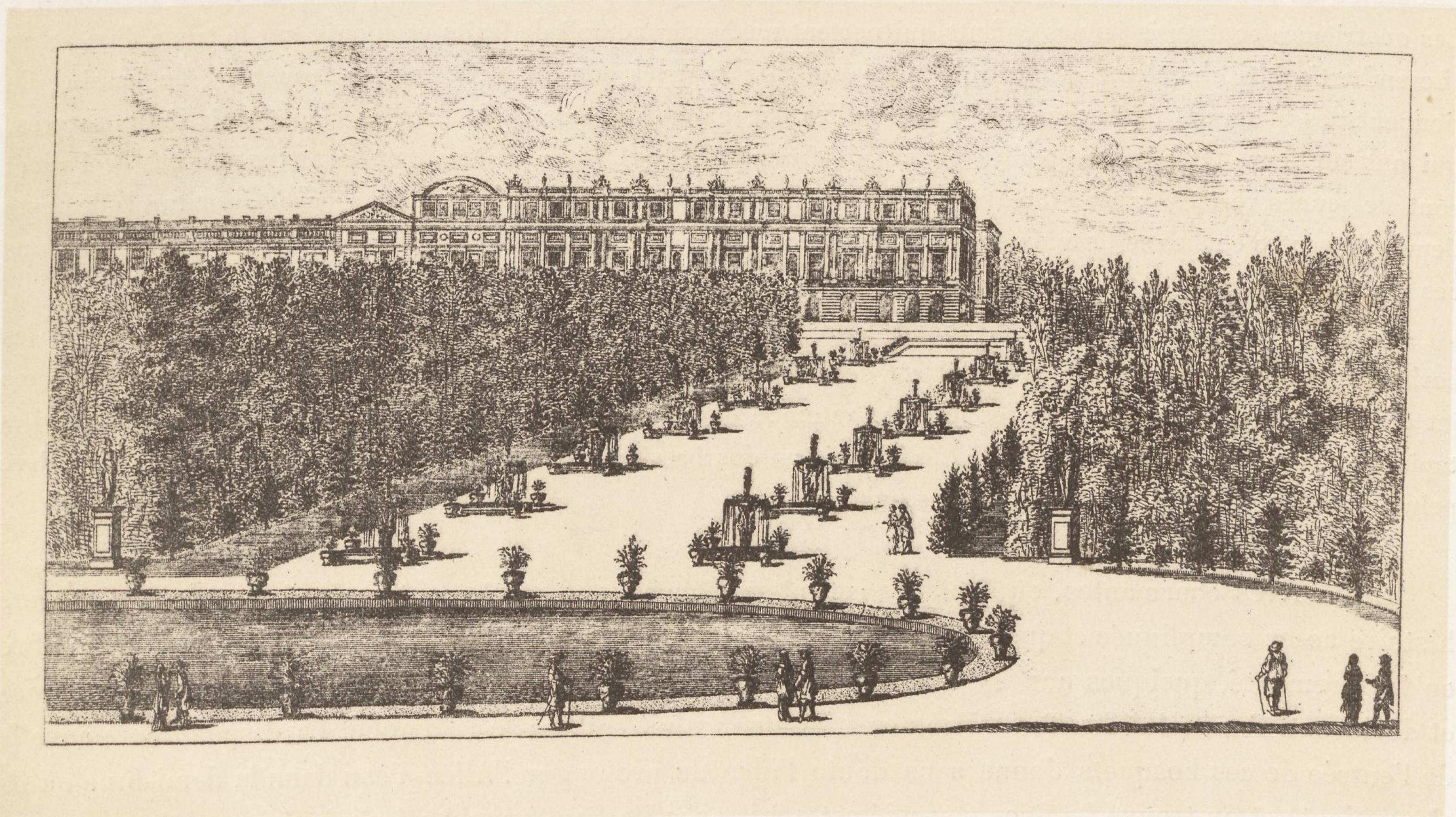
Au cours de cette longue visite, dont la faveur exceptionnelle excite, paraît-il, l'étonnement des courtisans, le Roi conduit son hôte au bord du Canal et lui parle des bateaux qu'on y doit mettre. Ici se place l'incident, qui va bientôt amener à Versailles les premières gondoles et que je raconterai plus à propos quand il sera question de la flottille royale. Continuant son récit, Francesco Michieli ne trouve point assez de paroles pour louer la bonne grâce de Louis XIV à son égard, et il s'efforce de reporter sur la Seigneurie de Venise les honneurs qu'il reçoit en cette journée. Il termine par un détail et un jugement assez curieux à cette date : « Sa Majesté voulut mettre le comble à ses bontés en me faisant voir, avec l'assistance des architectes, le dessin de tous ses projets et en me faisant connaître les vastes intentions qui doivent perfectionner un domaine, destiné à l'emporter en magnificence sur tout ce qu'il y a en Italie ou dans n'importe quel autre pays, tant pour l'abondance des statues et la quantité des fontaines que pour le tour varié et délicieux des jardins. Ainsi, je continuais à suivre les pas du Roi, qui s'arrêtait pour me dire, avec les expressions les plus bienveillantes, son regret de me voir fatigué par une marche aussi prolongée et combien il aurait désiré me montrer chaque chose dans sa définitive perfection. » Cette perfection était encore fort loin de son terme; mais, quelques années plus tard, les plans que le jeune Louis XIV expliquait si volontiers à l'ambassadeur vénitien se trouvaient déjà assez avancés pour justifier l'admiration exprimée par celui-ci dans sa correspondance diplomatique.

Il importe de fixer par les documents contemporains la date de chacune des fontaines, de décrire celles qui ont disparu et l'aspect primitif, souvent bien différent de ce qu'on peut supposer, de celles qui ornent encore le Petit Parc de Versailles. Nous devons remonter pour cela jusqu'à 1669. On transforma à ce moment la partie des jardins qui descendait au nord du Château, où le bassin du Dragon avait reçu, l'année précédente, l'ensemble de ses figures de plomb doré. Cette transformation comportait toute une suite de travaux d'hydraulique et d'art : la Pyramide, les Cascades et l'Allée d'eau.

L'Allée d'eau fut une décoration d'un genre très nouveau, imaginée par Claude Perrault, le médecin-architecte, ainsi que nous l'apprennent les mémoires de son frère. Elle fut composée, dans sa forme première, de quatorze petites fontaines, rangées par moitié de chaque côté de l'allée descendant vers le Dragon et soutenues chacune par un groupe d'enfants de métal doré. A la tête de l'Allée, devait être une cascade dominée par un bassin à jeux d'eau avec un motif en pyramide. Les travaux de maçonnerie de l'Allée d'eau furent faits vers la fin de 1668, et l'année suivante

s'achevèrent les deux bassins supérieurs, celui de la Pyramide et celui des Cascades [1]. Les petits bassins et les groupes d'enfants furent posés au printemps de 1670, comme le lecteur l'a vu dans un des rapports cités plus haut de Colbert à Louis XIV, et la décoration des deux grandes fontaines suivit de près [2]. Au moment qui nous occupe, le Parterre bas ou parterre du Nord était dans tout son éclat. Quant à l'Allée d'eau, elle était bordée de sapins et d'ifs, et ne comptait pas moins de cent quatre vases de cuivre contenant des ifs; à la fête du 6 septembre 1670, on y porta une partie des vases de l'Orangerie [3], et ce fut peut-être ce jour-là qu'on présenta à l'admiration de la Cour, avec la pompe que le Roi aimait à y mettre, l'ensemble de ces nouveaux arrangements.

On avait orné, en même temps, les deux bassins les plus voisins qui existaient depuis fort longtemps dans le Parterre bas, de groupes de tritons et de sirènes soutenant une grande couronne fermée; du



L'ALLÉE D'EAU.

ESTAMPE NON TERMINÉE.

milieu de la couronne et des fleurons sortaient onze jets d'eau. Tubi et Le Hongre avaient eu ainsi à rappeler une fontaine célèbre des jardins de Vaux. Mais cette ingénieuse disposition fut un peu plus tard modifiée, et les divinités marines, d'ailleurs maintes fois restaurées, nagent à présent à la surface des *Bassins des Couronnes*, n'ayant au milieu d'elles qu'une médiocre couronne de feuillages [4].

Le Brun avait donné les dessins de tous les morceaux de sculpture de l'Allée d'eau. Les groupes d'enfants, qui devaient se répéter seulement deux par deux et tournés de façon à ne point paraître se répéter aux yeux, avaient nécessité bien des croquis du premier peintre; on trouve en effet dans ses papiers plusieurs « pensées » fort différentes sur ce même motif : des enfants debout soutenant un bassin d'où monte un jet d'eau. Le Roi adopta la disposition la plus heureuse pour faire valoir la souplesse des jeunes corps et la grâce variée des attitudes. Les groupes de l'Allée d'eau ou plus exactement, comme on le verra, ceux de la partie haute de l'Allée, qui sont au nombre de sept de chaque côté, furent partagés entre Pierre Le Gros, Louis Lerambert et Étienne Le Hongre. On ne cite guère pour ces ouvrages que les deux premiers sculpteurs, mais les Comptes révèlent la part importante du troisième ; son éloge académique l'affirme ; l'estampe de Le Pautre, datée de 1673, met un des

groupes sous son nom ; enfin un état officiel manuscrit le porte aussi pour le groupe d' « une jeune fille et deux petits cupidons » attribué à tort à Lerambert[1]. Le même Le Hongre et Benoît Massou furent chargés des ornements de fruits et de fleurs qui remplirent les vasques supportées par les enfants. Le souvenir de cet état primitif est gardé par les sept estampes des groupes de l'Allée d'eau que Le Pautre reçut, dès 1672, l'ordre de graver. Félibien décrit ainsi les quatorze morceaux :

Ce qui est digne d'être remarqué est l'agréable disposition de tous ces enfants et leurs différentes actions. Car, comme de chaque côté de l'allée il y a sept groupes de ces enfants disposés d'espace en espace, les deux premiers de ces groupes, que l'on trouve vis-à-vis l'un de l'autre, représentent de jeunes tritons qui portent de grandes coquilles en forme de bassin pleines de corail et de divers coquillages [Le Gros]. Les seconds sont trois jeunes enfants qui portent un bassin rempli de diverses sortes de fruits [Le Gros]. Les troisièmes sont deux amours et, au milieu d'eux, une jeune fille; ils soutiennent ensemble une corbeille pleine de fleurs [Le Hongre]. Les quatrièmes sont trois jeunes enfants qui portent un bassin rempli de fruits et appuyé sur le tronc d'un arbre [Lerambert]. Les cinquièmes sont trois autres enfants appuyés sur un piédestal sur lequel est un bassin ; ils tiennent des tambours de basque, des flûtes et des flageolets [Lerambert]. Les sixièmes sont trois petits satyres, qui ont sur leurs têtes des corbeilles pleines de fruits [Le Gros]. Les septièmes, qui sont tout au bas de l'allée, sont de jeunes termes, c'est-à-dire trois figures d'enfants qui n'ont que la moitié du corps au naturel; le reste depuis le ventre en bas se termine en forme de scabellon ou piédestal, que l'on nomme ordinairement gaine dans ces sortes de figures [Lerambert].

Tous ces divers enfants sont de bronze doré, de même que les fleurs et les fruits dont les bassins et les corbeilles sont remplis; pour le reste, il est de bronze. Du milieu de chaque corbeille ou bassin s'élève un gros jet d'eau, qui baigne les fleurs et les fruits et retombe dans les bassins où sont posés les pieds des enfants. Les tapis de gazon sont garnis des deux côtés, depuis un des bassins jusques à l'autre, de plusieurs vases de cuivre peints et dorés et remplis de petits arbrisseaux verts[2].

Ces œuvres charmantes, où l'enfance est interprétée avec une grâce si souple et tant de vie, ont une histoire assez compliquée et que seuls les Comptes peuvent dévoiler à notre curiosité. D'abord, le nombre en fut augmenté, quelques années plus tard, lorsque les deux grands bosquets latéraux furent remaniés et devinrent, l'un, celui des Trois-Fontaines, l'autre, celui de l'Arc-de-Triomphe. La disposition nouvelle de l'entrée de ces bosquets donna sans doute l'idée de prolonger l'Allée d'eau dans la demi-lune où ils s'ouvraient; et on trouve Le Gros, associé cette fois avec Massou, appelé à fournir des modèles pour une partie des huit groupes nouveaux ou plutôt des quatre groupes répétés chacun deux fois. Le premier paiement fait aux deux sculpteurs est de mai 1678, « à compte des groupes d'enfants de plomb et étain qu'ils font pour la continuation de l'Allée d'eau du Petit Parc » ; le parfait paiement monte à 8400 livres[3]. Mazeline, de son côté, reçoit 3800 livres « pour les groupes de l'Allée d'eau[4] ». Il n'est pas sûr du tout que les groupes de Le Gros et de Massou soient encore à la place où ils ont été mis à cette époque; on a pu les faire disparaître, alors que l'ensemble a changé de matière, ainsi qu'il sera dit plus loin. Les seuls sculpteurs nommés par les descriptions imprimées et les états manuscrits sont Mazeline et Buirette. Le premier groupe de Mazeline, qui vient immédiatement au-dessous des groupes anciens, représente trois enfants, dont deux petites filles, l'une jouant avec un poisson. Le suivant, qui est aussi de Mazeline, rappelle la chasse : l'un des enfants tient une pique, le second caresse un chien, le troisième porte un lièvre soutenu par un bâton. On donne à Buirette les deux derniers groupes : trois enfants regardant l'eau tomber du bassin au-dessus de leur tête, et trois petites filles dont l'une tient un perdreau. Buirette a dû travailler à ces ouvrages vers l'époque où il était occupé aux enfants de bronze du Parterre d'eau[5]. Peu de temps après, au cours de 1684, un détail se trouve changé dans toutes les fontaines de l'Allée d'eau : à la place des bassins de métal, les groupes porteront désormais des bassins de marbre rouge de Languedoc[6], et sans doute alors disparaissent les ornements qui faisaient corps avec les premiers bassins et que reproduisent les estampes de Le Pautre.



PROJET DE FONTAINE POUR VERSAILLES.

DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

Les groupes de la partie inférieure de l'Allée d'eau semblent, à certains égards, moins parfaits que les anciens. Mais ce que les Comptes révèlent clairement, c'est que nous n'avons, ni pour la première série, ni pour la seconde, les ouvrages de l'origine. Ces ouvrages étaient, comme on vient de le voir, de ce « métal », alliage de plomb et d'étain, qui était utilisé pour les fontaines de Versailles et qu'on passait de temps en temps en couleur de bronze doré ; le socle des groupes et les bassins qu'ils supportaient étaient du même métal et peints, nous apprend Félibien, en couleur de bronze. Ce n'est que plus tard, à un moment où le véritable bronze paraît envahir Versailles, lorsque s'exécutent les premières fontes du Parterre d'eau, que quelques mentions éparses rappellent notre attention sur l'Allée des enfants. Que sont, en effet, les « moules et cires de l'Allée du Dragon et de l'Allée d'eau », pris, dès 1684, par les sculpteurs-fondeurs Varin et Langlois, et les « modèles de groupes d'enfants que Melo,

sculpteur, reforme de terre et de cire pour l'Allée de la Pyramide », au 14 septembre 1687, sinon la préparation d'une fonte à cire perdue d'après les anciens plombs qu'on va remplacer ? Et cette fonte n'est-elle pas indiquée par les sommes versées, à diverses reprises, « aux nommés Varin, Meunier et Langlois, sculpteurs et fondeurs, à compte des groupes d'enfants qu'ils fondent en bronze pour l'Allée des Cascades de Versailles [1] » ? Les diverses dénominations de l'Allée ne peuvent égarer ; et c'est bien à nos groupes de Lerambert, par exemple, que s'appliquent les indications recueillies par Guillet de Saint-Georges sur ce sculpteur : « Il avait fait aussi, pour la cascade qu'on trouve en allant à la pièce du Dragon, quatre groupes d'enfants qui portaient des bassins ornés de fleurs et remplis de fruits ; les airs de tête, les contours et la composition en étaient si fort estimés que M. de Louvois les a fait jeter en bronze pour la même cascade [2] ». Ce « jet en bronze » ordonné par Louvois est celui dont nous parlons. On est occupé, dans l'automne de 1688, à replacer en bronze, le long de l'Allée, les groupes anciens, à remplacer les bassins de pierre qui les supportent par des bassins de marbre et à changer jusqu'aux socles, que les mêmes sculpteurs ont faits « en marbre, ornés de glaçons, pour mettre sous lesdits groupes [3] ». Rien ne manque en vérité à nos renseignements, pas même le petit accident survenu à un ouvrier, ce qui nous donne la date exacte de la pose [4]. A ce moment, tous les détails de l'Allée d'eau, tels qu'ils doivent durer jusqu'à nous, se trouvent en place. Il n'est plus question, bien entendu, de remettre les ornements de fruits et de fleurs, la beauté de la matière nouvelle pouvant suffire aux vingt-deux fontaines définitives.

Le travail que nous avons aujourd'hui sous les yeux est donc celui de 1688 seulement, exécuté sur des modèles de 1668 et de 1678. Ainsi, de dix ans en dix ans, l'aimable Allée d'eau s'est transformée. Le bas-relief des Nymphes qui la termine est-il, en même temps qu'elle, destiné à changer de matière ? Cela est très probable, puisqu'on a commencé à jeter en bronze les masques qui avoisinent l'œuvre de Girardon ; mais ce point n'est pas indispensable aux conclusions générales que suggèrent les précédentes observations. Il m'a semblé qu'on ne saurait trouver un exemple plus frappant de la continuité des remaniements apportés, par Louis XIV lui-même, à la décoration de Versailles. Retenons également, de ce qui vient d'être établi, une rectification à l'honneur du goût du dix-septième siècle : à part les enfants assis sur les sphinx de marbre, dont la dorure remonte à 1670 et qu'on « dédore » expressément en 1685 [5], aucun des beaux bronzes existant aujourd'hui à Versailles n'a été doré. La dorure a été réservée aux plombs, qui seuls en avaient besoin ; jamais l'aspect naturel du plus noble des métaux n'a été sacrifié à des apparences plus riches et mensongères.

Les grands morceaux placés dans le voisinage des groupes de Le Gros, de Le Hongre et de Lerambert, furent réservés à un maître plus habile encore et qui est au nombre des plus glorieux sculpteurs de Versailles, François Girardon. La *Pyramide* fut assez longue à édifier, à cause de la multiplicité des ornements que Félibien va nous décrire. Girardon y travaillait encore en 1672 [6]. Quant au grand bas-relief, également fait en plomb doré, de la *Fontaine des Nymphes* ou de la *Nappe*, appelée quelquefois plus tard *Bains de Diane*, il semble avoir été achevé dès 1670. Charles Perrault en attribue le dessin à son frère : « M. Girardon, ajoute-t-il, l'exécuta avec encore plus d'agrément que le dessin n'en avait ; aussi ce bas-relief est peut-être un des plus beaux qu'il y ait eu jusqu'alors [7]. » Aujourd'hui encore, sous la délicieuse patine dont le temps l'a recouvert, il compte parmi les œuvres les plus exquises du Parc.

On en jouissait surtout à l'apercevoir au travers de la Grande Nappe, dont le mouvement semblait donner la vie aux nymphes, de grandeur naturelle, si agréablement groupées. Le bas-relief de Girardon, ainsi que les autres ornements du bassin furent dorés entièrement. Après la restauration qu'en fit l'auteur lui-même en 1683, on trouve un paiement au peintre Chaillot pour le « vernis de bronze qu'il a mis au bas-relief de la Nappe et aux groupes d'enfants de l'Allée d'eau », qui allaient, peu après, être transformés en bronze véritable [8]. Pour la fontaine de la Pyramide, qui dominait le bassin, il semblerait

qu'il ait pu y avoir un mélange d'effets, l'or étant réservé aux figures et le bronze aux ornements : le peintre doreur Jacques Bailly recevait, en 1671, 1 800 livres, « pour la dorure et bronzure de la fontaine en pyramide ». Écoutons à présent Félibien :

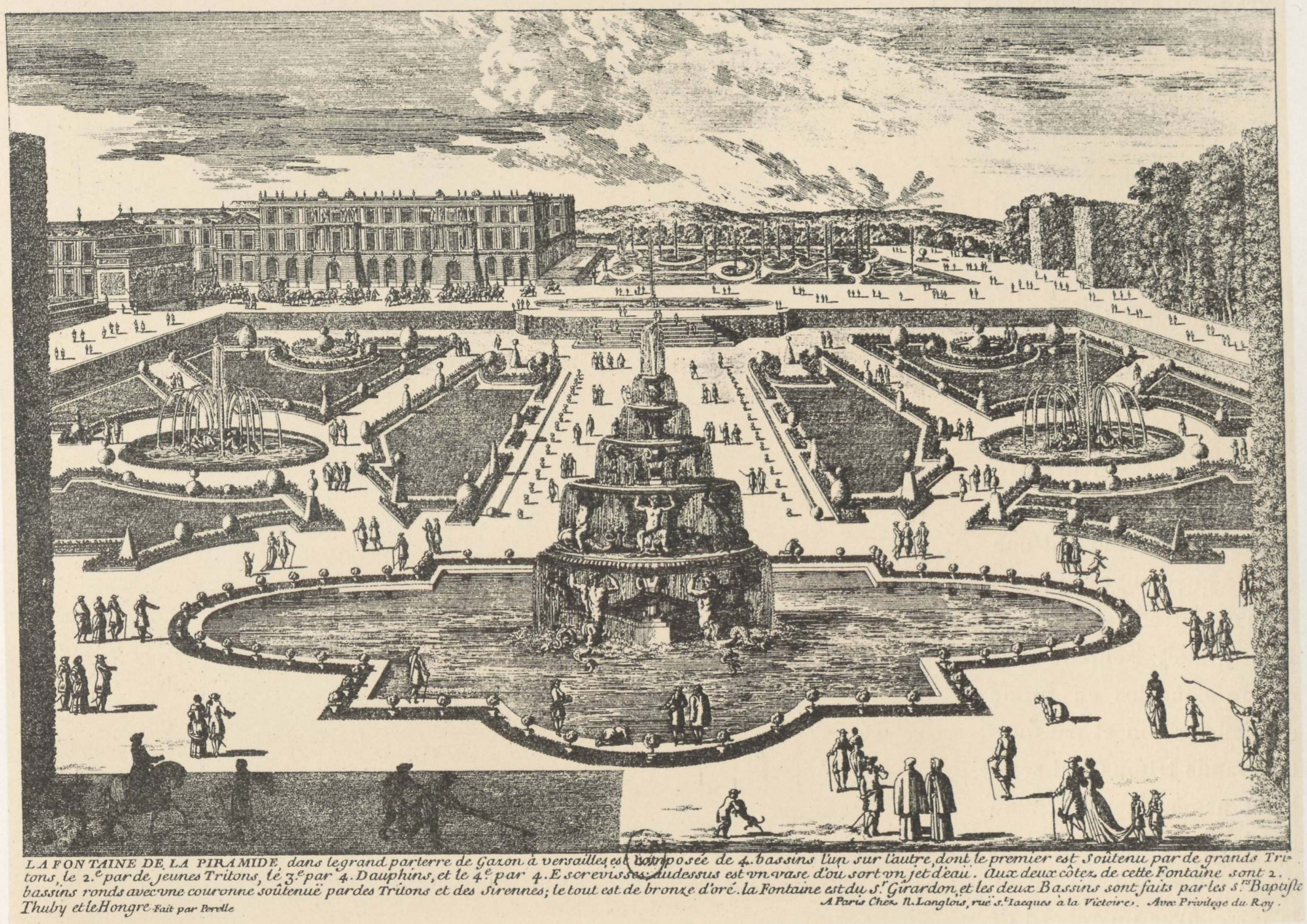


UNE FONTAINE ANCIENNE DE L'ALLÉE D'EAU. GROUPE DE LERAMBERT.
ESTAMPE DE LE PAUTRE.

La fontaine de la Pyramide est ainsi nommée à cause de sa figure ; car le haut est un gros vase qui sort d'un bassin soutenu par quatre écrevisses, qui servent de consoles, posées dans un autre bassin plus large porté par quatre dauphins. Ces dauphins ont la tête sur les bords d'un autre bassin que tiennent quatre jeunes tritons, qui ont une double queue et qui posent dans un autre bassin encore plus grand, soutenu par quatre consoles en forme de pied de lion et par quatre grands tritons qui semblent nager dans le grand bassin, dont les bords sont de pierre et au niveau de la terre, avec un rebord de gazon tout autour. Ce bassin est de figure carrée mais arrondie des quatre côtés. Il reçoit toute l'eau qui tombe avec abondance, et en forme d'une grosse gerbe, du vase qui est tout au haut des bassins, d'où elle retombe successivement de l'un en l'autre, comme par grandes nappes, qui forment comme autant de cloches de cristal qui s'élargissent à mesure qu'elles descendent en bas [1].

Proche de la Pyramide, et à la tête de l'Allée d'eau qui descend à la fontaine du Dragon, est un grand bassin dans lequel tombe une nappe d'eau, qui couvre, comme d'un voile d'argent, un grand bas-relief de bronze doré où l'on voit des nymphes qui se baignent. A côté de ce bas-relief, il y en a d'autres qui représentent des divinités des eaux et quelques enfants. Ceux qui sont en face sont séparés par de gros masques qui jettent de l'eau par la bouche et qui ressemblent à des faunes ou à des satyres, dont on ne voit que la tête et les pieds, comme si le reste de leurs corps était enfermé dans la pierre même dont le bassin est revêtu.

La partie latérale de la Cascade de l'Allée d'eau n'est point de Girardon. De chaque côté du grand Bain des Nymphes, s'appliquent deux bas-reliefs en hauteur, représentant, l'un un fleuve, l'autre des enfants portant des corbeilles de fleurs ; ceux de droite sont attribués à Le Gros, ceux de gauche à Le Hongre. Les mêmes sculpteurs ont traité les faces latérales, où s'étagent trois reliefs dont la forme suit la pente du terrain et qui présentent successivement une nymphe, un amour porté sur un dauphin et enfin des poissons. Je ne sais où désigner en ce bassin la part de Magnier et de Legendre, qu'assurent les Comptes et que Guillet mentionne ainsi, à propos du premier : « Un enfant de métal et un terme qui jette de l'eau, proche les baigneuses en bas-relief que M. Girardon a faites de métal[1]. » Les quatre termes qui séparent les bas-reliefs dans le fond du bassin sont des figures de satyres, dont les masques et les



LA FONTAINE DE LA PYRAMIDE ET LE PARTERRE DU NORD.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

pieds furent fondus en bronze et sont aujourd'hui les seuls morceaux de ce métal, au milieu de tous les ouvrages de plomb. Cette transformation de matière ne remonte qu'aux travaux de 1684. On paraît alors avoir pris l'ensemble des moules de la Cascade pour la fondre tout entière en bronze, comme on faisait à ce moment même pour les groupes de l'Allée d'eau ; mais ce projet n'eut pas de suite, non plus que celui qui regardait la Pyramide elle-même[2]. On se borna, pour la Pyramide, à remplacer l'ancien bassin au contour découpé par un bassin circulaire, formé d'énormes blocs de marbre, dont le transport de Paris à Sèvres par eau, et de Sèvres à Versailles, coûta plus de 4 000 livres[3]. La transformation des plombs en bronze, qu'il était intéressant de noter ici, paraît avoir été suspendue par la détresse financière qui accompagna la guerre de la Ligue d'Augsbourg et interrompit tant d'autres entreprises de Louis XIV.

La perspective de l'Allée d'eau, qu'on admirait d'ordinaire du Bassin de la Sirène, c'est-à-dire de la

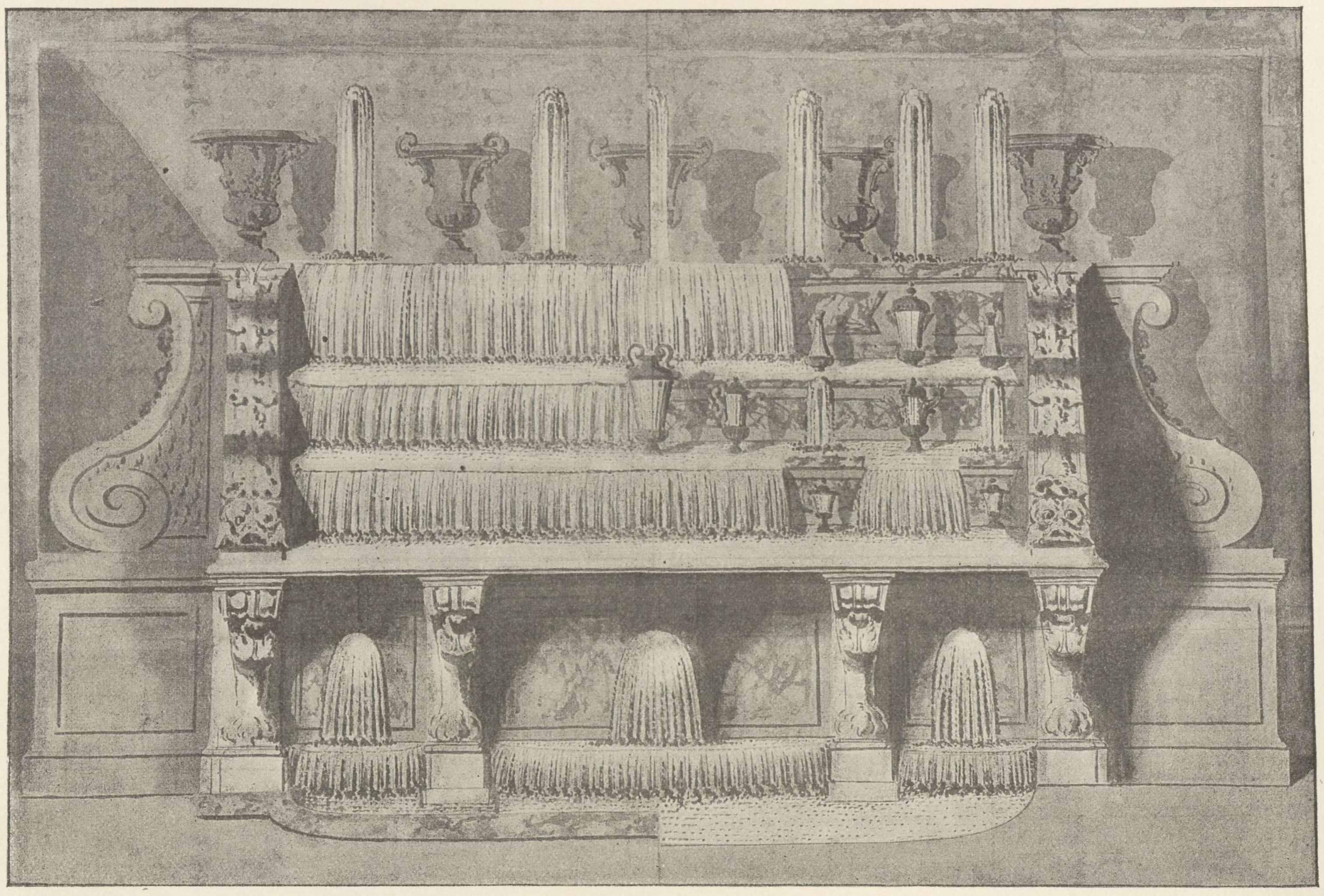
terrasse du Château, se prolongeait dans la campagne, au delà du Dragon, grâce à un grillage qui remplaçait en cet endroit le mur du Petit Parc. Peut-être pense-t-on déjà à y utiliser la descente des eaux vers l'étang de Clagny, pour créer cette grande pièce d'eau, devenue célèbre sous le nom de Neptune, qui doit un jour transformer à nouveau ce coin du Parc. Pour le moment, les massifs de chaque côté de l'allée viennent d'être aménagés, en 1671 et 1672, mais d'une façon qui doit durer à peine cinq ou six ans. Du côté des réservoirs qui occupent l'emplacement de la future aile du Nord, est la *Fontaine du Pavillon*, « ainsi nommée à cause de quatre jets d'eau qui sortent de la gueule de quatre dauphins de bronze, qui sont aux quatre angles d'un grand bassin et qui, venant à se rassembler par le haut au gros jet du milieu,



BOSQUET DU BERCEAU D'EAU. — ESTAMPE HOLLANDAISE.

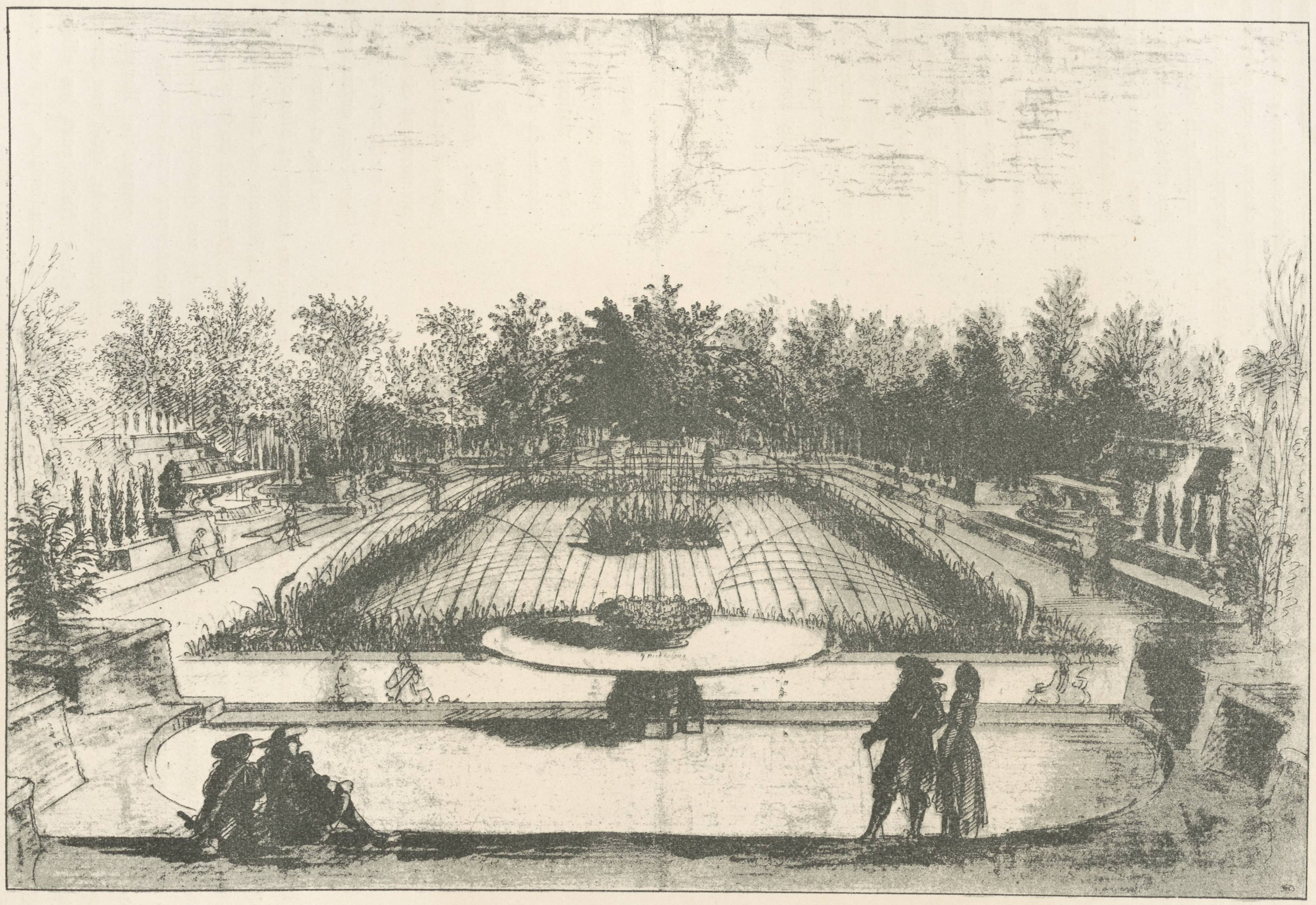
forment une espèce de pavillon ; ces cinq jets sont accompagnés de quatre autres qui sortent de quatre vases posés dans les angles du cabinet ; l'eau de ces jets va se décharger dans le bassin du milieu par quatre masques de bronze qui la vomissent dans des coquilles[1] ». L'autre massif est percé d'une longue allée, de chaque côté de laquelle jaillissent, derrière une banquette de gazon ornée de vases de porcelaine, une infinité de jets d'eau qui se réunissent en forme de berceau au-dessus de la tête du promeneur et sous lequel on marche sans être mouillé. Cette curieuse disposition est appelée le *Berceau d'eau*. On paraît y avoir ajouté comme fond de décor une sorte de cabinet de treillage avec des statues dans des niches. Mais nous connaissons mal ces deux bosquets qui, ayant disparu de bonne heure, n'ont guère pu être décrits[2]. La fontaine du Pavillon fait place, dès 1677, à celle de l'Arc-de-Triomphe, et le Berceau d'eau aux Trois-Fontaines. Ils sont, d'ailleurs, à peine mentionnés dans les Comptes, et les très rares estampes qui les représentent sont insuffisantes pour notre curiosité.

« En ce temps-là, raconte Perrault, le Roi laissait ordonner de toutes choses à M. Colbert ; et M. Colbert se fiait à nous pour l'invention de la plupart des dessins qu'il y avait à faire. Mais les dames ayant remarqué que le Roi y prenait beaucoup de plaisir, elles voulurent se mêler d'en donner, de leur côté, pour amuser le Roi agréablement. Madame de Montespan donna le dessin de la pièce du *Marais*, où un arbre de bronze jette de l'eau par toutes ses feuilles de fer-blanc et où les roseaux de même matière jettent aussi de l'eau de tous côtés [1]. » Cet arrangement, qui semble avoir inspiré plus tard la fontaine de l'Obélisque, fut commandé en 1671 et, toutes les années suivantes, on ne cessa d'embellir de maintes façons la coûteuse fantaisie de la favorite. Louis XIV s'intéressait particulière-



LES BUFFETS D'EAU DU MARAIS.
AQUARELLE DU TEMPS DE LOUIS XIV.

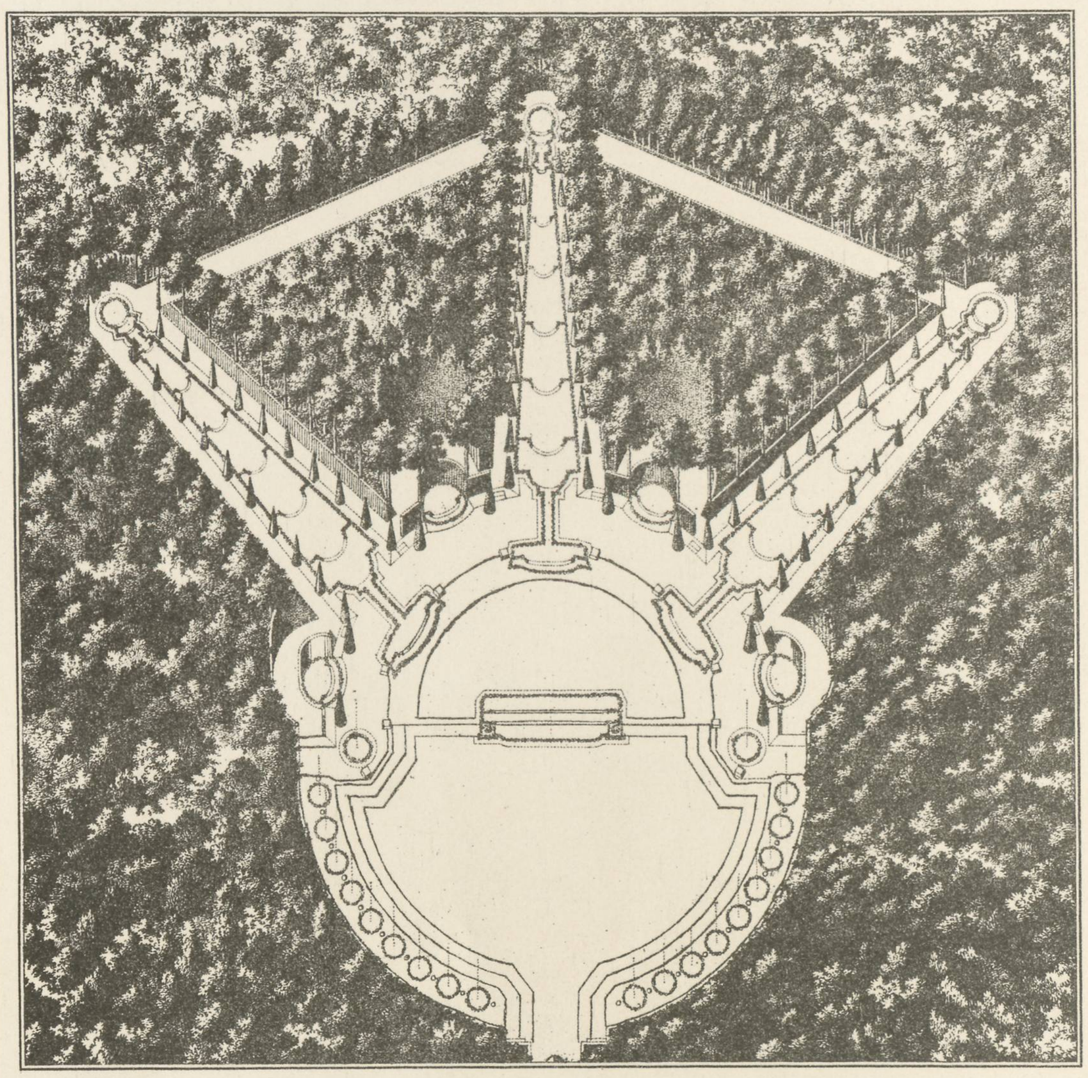
ment à l'arbre du Marais et Colbert y faisait travailler sans discontinuer. Il en est fait mention dans plusieurs de ses lettres, et l'on peut en citer une où se révèle une fois de plus la minutie des détails dans lesquels entrait le Roi : « La tige de l'arbre du Marais, qui est de fonte, est sur le lieu, et l'on y a soudé plusieurs branches. Tous les feuillages sont redressés et en état d'être rejoints aux branches. J'ai fait faire un petit contre-mur dans le bassin du Marais, pour porter les planches de roseaux ; après quoi il n'y a pas à craindre qu'ils tombent dans l'eau, comme ils ont fait. On travaille autant qu'il se peut au massif des deux buffets ; il y en a un d'achevé, et les tuyaux qui passent dans les gradins sont posés avec chacun leur robinet [2]. » Le Marais était fini, en même temps que le Labyrinthe, pour le retour du voyage d'Alsace, à l'automne de 1673 [3]. Quoique certains détails y manquassent encore en 1674, ce bosquet servit à inaugurer la série des fêtes de cette brillante année. André Félibien, qui a écrit la relation de ces fêtes et qui composait en même temps sa description de Versailles, put offrir à Madame de Montespan la flatterie de deux pages distinctes en ses deux ouvrages [4]. La moins longue sera choisie pour le lecteur :



LE BOSQUET DU MARAIS.

DESSIN D'ISRAËL SILVESTRE.

C'est un petit bois où il y a un grand carré d'eau plus long que large, au milieu duquel est un gros arbre si ingénieusement fait qu'il paraît naturel. De l'extrémité de toutes ses branches sort une infinité de jets d'eau qui couvrent le Marais. Outre ces jets d'eau, il y en a encore un grand nombre d'autres qui jaillissent des roseaux qui bordent les côtés de ce carré. Aux deux bouts et dans l'épaisseur des palissades sont deux enfoncements de verdure en manière de cabinets, où l'on monte par deux marches de gazon. Dans chacun de ces enfoncements, il y a une grande table de marbre blanc, et sur chaque table une corbeille de bronze doré remplie de fleurs au naturel, de laquelle sort un gros jet d'eau qui retombe dedans et s'y perd sans mouiller la table. Au milieu des côtés de ce carré, il y a aussi d'autres enfoncements semblables à ceux des deux bouts, où sur des marches de gazon sont élevées de longues tables de marbre blanc et rouge avec des gradins pour servir de buffets. De ces gradins, il sort de l'eau par des ajustages qui forment des aiguières, des verres, des carafes et d'autres sortes de vases, qui semblent être de cristal de roche garnis de vermeil doré.



PLAN DU THÉÂTRE D'EAU.
AQUARELLE DU TEMPS DE LOUIS XIV.

Il serait difficile de se figurer ces garnitures singulières, sans un grand dessin en couleur des Archives nationales qui en montre la disposition ingénieuse; les montures de métal doré adaptées au massif du buffet, laissaient, au moment où les cascades se mettaient à jouer, tomber l'eau entre leurs intervalles, et ainsi se complétaient les vases et les aiguières, qui apparaissent sur le fond de marbre rouge et blanc pendant tout le temps que durait le jeu des eaux[1]. L'ensemble de cette fontaine du Marais est mis sous nos yeux par l'estampe d'Israël Silvestre, dont nous avons le dessin à la plume. Elle subit de fréquentes restaurations, que le nombre de ses accessoires et le mécanisme délicat de ses ajustages rendaient inévitables. On la supprima définitivement en 1704, quand Madame de Montespan vivait encore.

Le *Théâtre* ou *Amphithéâtre d'eau*, commencé en 1671[2], utilisé comme le Marais pendant les fêtes de 1674 et conservé pendant toute une partie du dix-huitième siècle, était une œuvre d'une importance toute autre et une de celles qu'on doit regretter le plus[3]. Nulle part les effets d'eau n'atteignaient autant de précision et de variété, et les plans de la canalisation, qui en sont conservés, suffisent à donner l'idée de leur complication savante. Ils furent sans cesse remaniés et perfectionnés au cours du règne de Louis XIV, et le décor permanent du bosquet subit aussi plusieurs changements, comme l'attestent les différentes estampes. En 1677, on ajouta dix-huit bassins[4]; plus

tard, on mit partout un fond de treillage, au lieu de « palissades de charmes », et on remplaça les groupes sculptés, dans quatre niches rustiques, par des effets d'eau. Dans sa forme première, Félibien le décrivait ainsi :

C'est une grande place presque ronde, qui a environ vingt-six toises de diamètre. Elle est séparée en deux parties. La première contient un demi-cercle autour duquel sont élevées trois marches en forme de siège pour servir d'amphithéâtre, qui est environné d'allées couvertes d'ormes sur le devant et de palissades de charmes derrière. L'autre partie qui est élevée d'environ trois à quatre pieds, est le Théâtre. Il s'élève dans le fond par un petit talus de gazon qui laisse des passages pour les acteurs; et dans la palissade qui l'environne, il y a quatre grandes niches remplies de bassins de fontaines rustiquement travaillés. Dans ces bassins, il y en a d'autres plus élevés où sont assis des enfants, qui se jouent les uns avec un cygne, les autres tiennent un griffon, les autres une écrevisse et les autres une lyre, le tout de bronze, et d'où sort de l'eau en abondance. Entre ces quatre niches sont trois allées qui s'enfoncent dans le bois et forment trois perspectives d'une beauté toute nouvelle. Car le milieu de chaque allée est comme un canal de quatre à cinq toises de large, revêtu des deux côtés de divers coquillages avec un glacis de gazon qui borde les deux contre-allées, qui sont terminées d'un côté par des palissades de charmes et de l'autre, le long du canal, par des petits arbrisseaux verts, avec des pots de porcelaine pleins de diverses fleurs d'espace en espace. Ces canaux ne sont pas remplis d'une eau tranquille et paisible : ce sont plusieurs cascades qui tombent les unes dans les autres et qui tirent leur source d'un grand bassin de coquillages élevé sur trois autres au bout du canal. L'eau qui en sort par grandes nappes vient enfin jusque sur le derrière du Théâtre, où, après avoir passé par des coulettes, elle finit dans trois bassins qui sont vis-à-vis de ces longues cascades.

Il y a encore aux deux côtés du Théâtre joignant l'amphithéâtre deux bassins d'où s'élèvent deux lances d'eau; et du bord du Théâtre tombent deux grandes nappes d'eau l'une sur l'autre qui le séparent de l'orchestre. Mais ce qui est le plus surprenant est la quantité des jets d'eau qui s'élèvent du milieu de ces canaux et des côtés des allées, lesquelles forment une infinité de figures d'eau toutes différentes [1].

C'était bien en réalité un théâtre ou tout au moins un lieu où l'on pouvait entendre de la musique. Mais le spectacle était fourni par les eaux elles-mêmes. Le chef des fontainiers Denis en indique l'usage dans son poème descriptif inédit sur les fontaines de Versailles, dédié au Roi [2]. Si la mythologie, les beaux-arts et surtout la poésie y sont parfois bien maltraités, l'auteur a du moins toute qualité pour donner des renseignements autorisés sur les matières de sa profession. Il s'y emploie particulièrement pour le Théâtre d'eau, auquel il consacre plus de cent cinquante de ses « vers héroïques » vigoureusement chevillés. Peu nous importe qu'il ait cru y célébrer en poète les merveilles auxquelles, en fontainier, il donnait la vie :

On y voit des gradins qui sont à trois étages,
Où sont les spectateurs commodément assis
Pour entendre et pour voir les desseins qu'on a pris.
On met dans ces gradins, où la joie est publique,
Les joueurs d'instruments et les gens de musique,
Dont la douce harmonie enchante tellement
Qu'on ne peut s'ennuyer dans un lieu si charmant...

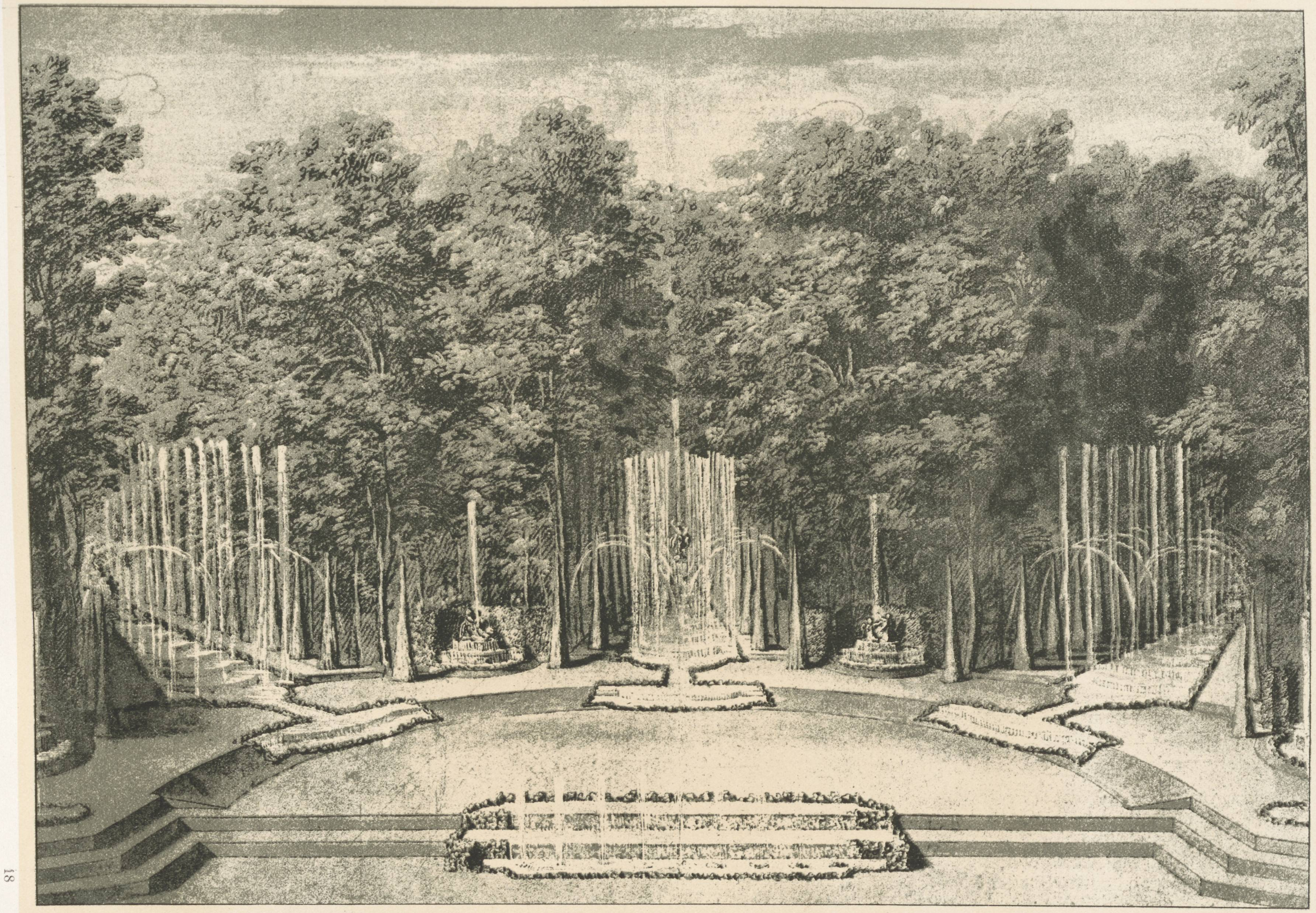
Le poème décrit, avec une complaisance minutieuse, les dix combinaisons qui peuvent se succéder : les berceaux et les lances avec leurs deux cents jets, les bouillons seuls ou les aigrettes seules, la grille seule, les berceaux avec les aigrettes, les bouillons avec les berceaux, les lances seules, les bouillons avec les aigrettes, les fleurs de lis seules, les fleurs de lis avec les berceaux, et, pour terminer cette fête des yeux, la décoration des grands berceaux :

Enfin les grands berceaux, pour être les derniers,
Ne cèdent point l'honneur et la gloire aux premiers.
Ce spectacle est charmant, il faut que je l'avoue,
Et, durant tout le temps que le Théâtre joue,
Les décorations avecque les bassins,
Les nappes et la grille ayant les mêmes fins,
Font leurs jets différents pour nous faire paraître
Le respect et l'honneur qu'ils rendent à leur maître [1].

Tels sont les effets qu'ont sous les yeux les invités des fêtes de 1674, durant l'après-midi de la quatrième journée : « Le Roi, ayant donné l'ordre que la fête de ce jour-là fût encore plus magnifique et plus décorée que les précédentes, commanda que l'on préparât la collation au Théâtre, qui est dans un des bois du Petit Parc. C'est une grande place presque ronde et séparée en deux parties. La première, qui sert d'orchestre, contient un demi-cercle, autour duquel sont élevées trois marches en forme de sièges pour servir d'un amphithéâtre... Il semblait que le lieu même présentât à la compagnie les différents mets dont elle devait être régalée; car c'était sur les trois marches qui environnent la place qu'on les avait disposés dans un ordre qui charmait les yeux de tout le monde... Sur le plus haut des degrés régnait un ornement de fleurs composé de vingt-quatre grandes bordures en forme de miroirs, qui renfermaient le chiffre du Roi; sur les deux autres degrés, il y avait, dans de grands vases de porcelaine, cent soixante tant pommiers, abricotiers, pêchers, qu'autres différents arbrisseaux, tous chargés de leurs fruits. » Le bon Félibien, auquel je renvoie le lecteur, continue assez longuement d'énumérer les pyramides de fruits, les corbeilles remplies de pâtes et de confitures sèches, les « quatre cents tasses de cristal pleines de glace », et mille autres choses délectables à la vue et au goût. Mais le grand plaisir fut le spectacle des eaux, qui mirent sous les yeux des assistants leur féerie changeante et le plus admirable décor qu'elles eussent jamais réalisé.

Les œuvres d'art réunies au Théâtre d'eau méritent de nous arrêter ; elles ont complètement disparu, comme le Théâtre lui-même, devenu la modeste cuvette gazonnée du « Rond Vert », et nous ne les pouvons connaître que par les estampes très précises, il est vrai, de Le Pautre. C'est encore l'imagination de Le Brun qui a fourni aux sculpteurs les symboles et les formes. Plusieurs de ses compositions ont été gravées au dix-septième siècle dans son *Recueil de divers desseins de fontaines*, si important à étudier pour Versailles, qui se vendait chez Édelinck. J'ai moi-même retrouvé plusieurs dessins de sa main qui sont la première pensée de ces ouvrages [2].

Les groupes placés en ce bosquet servent de supports à des jets d'eau et chacun a pour piédestal un massif de coquillages rares et de rocailles. Les trois perspectives du Théâtre aboutissent à des bassins dominés par trois figures mythologiques. Ce sont des enfants auxquels sont donnés des attributs de dieux : Jupiter au centre, lançant la foudre, représente le génie de la puissance royale; il est monté sur un aigle, dont les serres posent sur la sphère céleste; Mars est à cheval sur un lion qui dévore un loup ; Pluton, le trident à la main, a pour monture Cerbère enchaîné et entouré de vases précieux et des symboles de la richesse. Les trois sculpteurs sont Pierre Le Gros, de Chartres, Martin Desjardins, de Breda, Benoît Massou, de Richelieu. A l'entrée des perspectives, quatre groupes de deux amours, portés dans de grandes coquilles, se livrent à des divertissements variés; ceux de Massou « se jouent avec un griffon, qui fait un jet d'eau » ; ceux de Tubi, avec un cygne, dont le cou verticalement dressé lance également un jet d'eau; ceux de Houzeau, avec une écrevisse de mer, et ceux de Le Gros, avec une lyre. A l'entrée du Théâtre est un huitième groupe de plomb doré, placé au sommet d'un petit rocher sur trois coquilles superposées : un amour sur un dauphin se retournant pour prendre une flèche dans son carquois, d'où un jet d'eau s'élance; cet amour est de Gaspard Marsy. Les bas-reliefs de douze vases « de bronze doré » complètent la décoration sculpturale de ce palais des eaux. Tout cela fait



18

LE THÉATRE D'EAU.

DESSIN GOUACHÉ DU TEMPS DE LOUIS XIV.

un ensemble d'un éclat extraordinaire, et l'on comprend que ce soit le lieu où notre Denis, élevant subitement le ton, se mette à célébrer *le Roi inventeur de tout :*

Ce qui doit augmenter notre admiration,
Au Roi de toute chose on doit l'invention.
De toutes les beautés, de toutes les merveilles
Qui charment les esprits, les yeux et les oreilles,
De tout ce qui ravit, de tout ce qui surprend,
De tout ce que Versaille a de rare et de grand



PROJET D'UN DES GROUPES DU THÉATRE D'EAU.
DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

On doit l'invention à son puissant génie
Que le ciel a comblé d'une grâce infinie.
Il est vrai que Le Brun, ce peintre ingénieux,
Le plus docte en son art qui soit dessous les cieux,
Excite ce monarque à former des idées
Que d'autres potentats n'ont jamais possédées.
Aussitôt les sculpteurs, peintres et tapissiers,
Architectes, graveurs et les autres ouvriers (*sic*),
Suivant l'ordre du Roi, sont tous sous sa conduite,
Dont on voit tous les jours le succès et la suite...

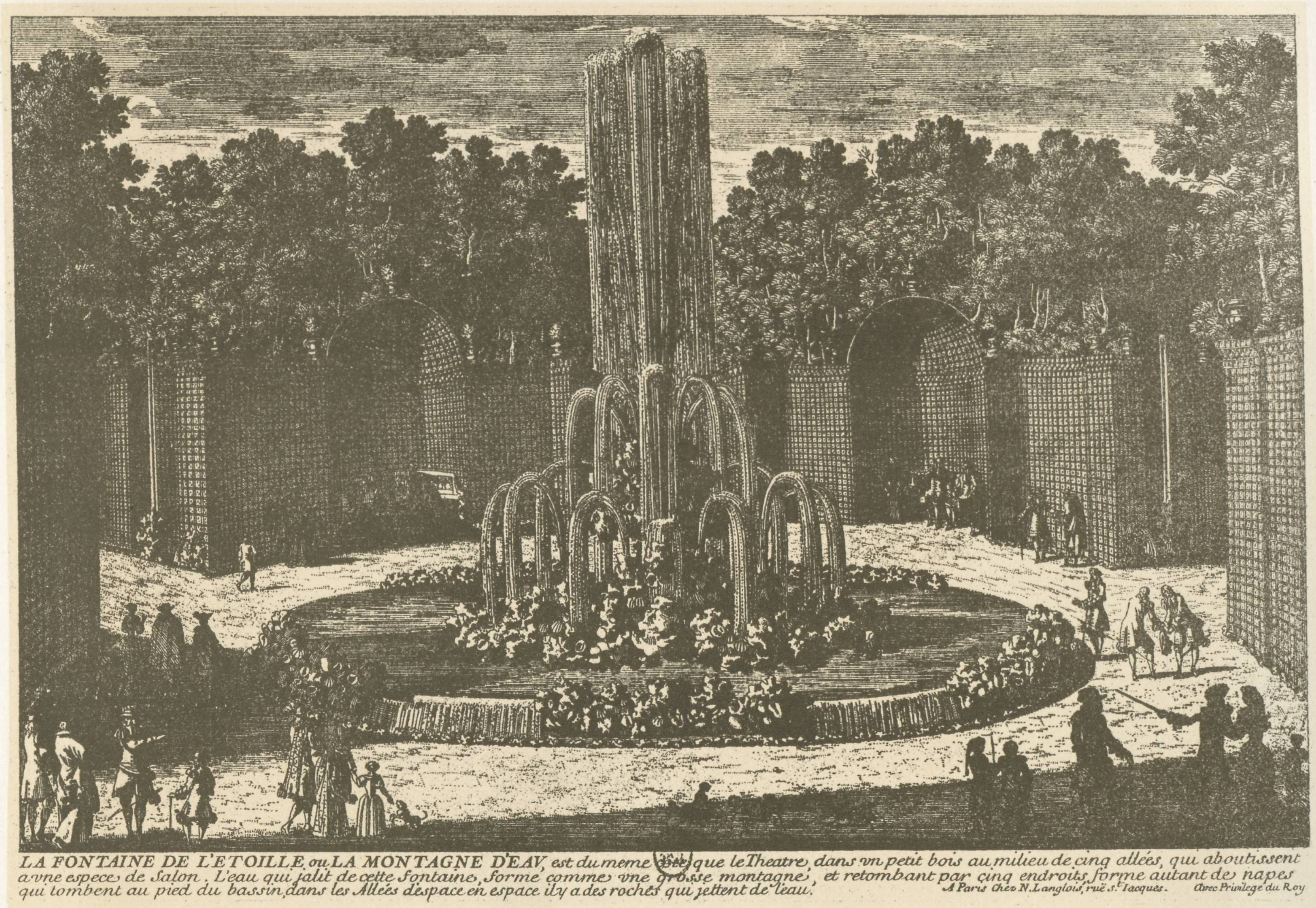
L'abondant fontainier poursuit de bien d'autres louanges « cette personne illustre » qu'est le Premier Peintre et aussi M. Le Nôtre, et aussi M. Bontemps, gouverneur de Versailles[1] ; il excepte seul de sa distribution de flatteuses rimes l'homme qui est justement son chef direct, Francine. Pénétrons avec lui, et aussi avec Félibien, dans le bosquet de l'Étoile, où nous a déjà menés la fête de 1668, et regardons-y les nouveaux embellissements. Mainte estampe ancienne et un des tableaux mythologiques de Cotelle peuvent nous aider à les comprendre[2]. Les cinq allées sont maintenant bordées



GROUPE DU THÉATRE D'EAU, SCULPTÉ PAR HOUZEAU.
DÉTAIL D'UNE ESTAMPE DE LE PAUTRE.

d'un treillage, soutenant une palissade de chèvrefeuille, derrière laquelle s'élèvent les grands arbres. Ce treillage est coupé de niches renfermant chacune un jet d'eau ; la corniche porte des pots de porcelaine garnis de fleurs, et tout le long du sol court une goulette « ou petit canal bordé de gazon et de coquillages, avec des petites chutes ou bouillons d'eau ». Les allées ainsi encadrées aboutissent à un salon rond, palissadé et orné de la même façon, et autour duquel sont ménagées commodément, pour le repos des compagnies, cinq grandes niches cintrées avec un banc circulaire. A l'extrémité de chacune des percées, on aperçoit des niches semblables, décorées de rocailles et de jets d'eau. Le grand effet de l'eau est au centre : elle y forme, en jaillissant d'un rocher, comme une montagne liquide et se répand en cinq grandes nappes autour du bassin, en face des cinq allées rayonnantes. On fait honneur à Berthier de tout cet arrangement, ainsi célébré par Denis :

Enfin, pour achever cette belle montagne,
Que l'esprit inventa, qu'un bel ordre accompagne,
Du haut de ce rocher il sort un bouillon d'eau,
Que l'on peut appeler un prodige nouveau...
Les eaux en retombant produisent des cascades
Qui peuvent réjouir les cœurs les plus malades.
Ainsi, tout est charmant, tout est miraculeux;
Les grottes, les rochers, tout en est merveilleux,
Et l'on doit admirer de Berthier le génie,
Dont la gloire jamais ne peut être ternie,



BOSQUET DE LA MONTAGNE D'EAU.

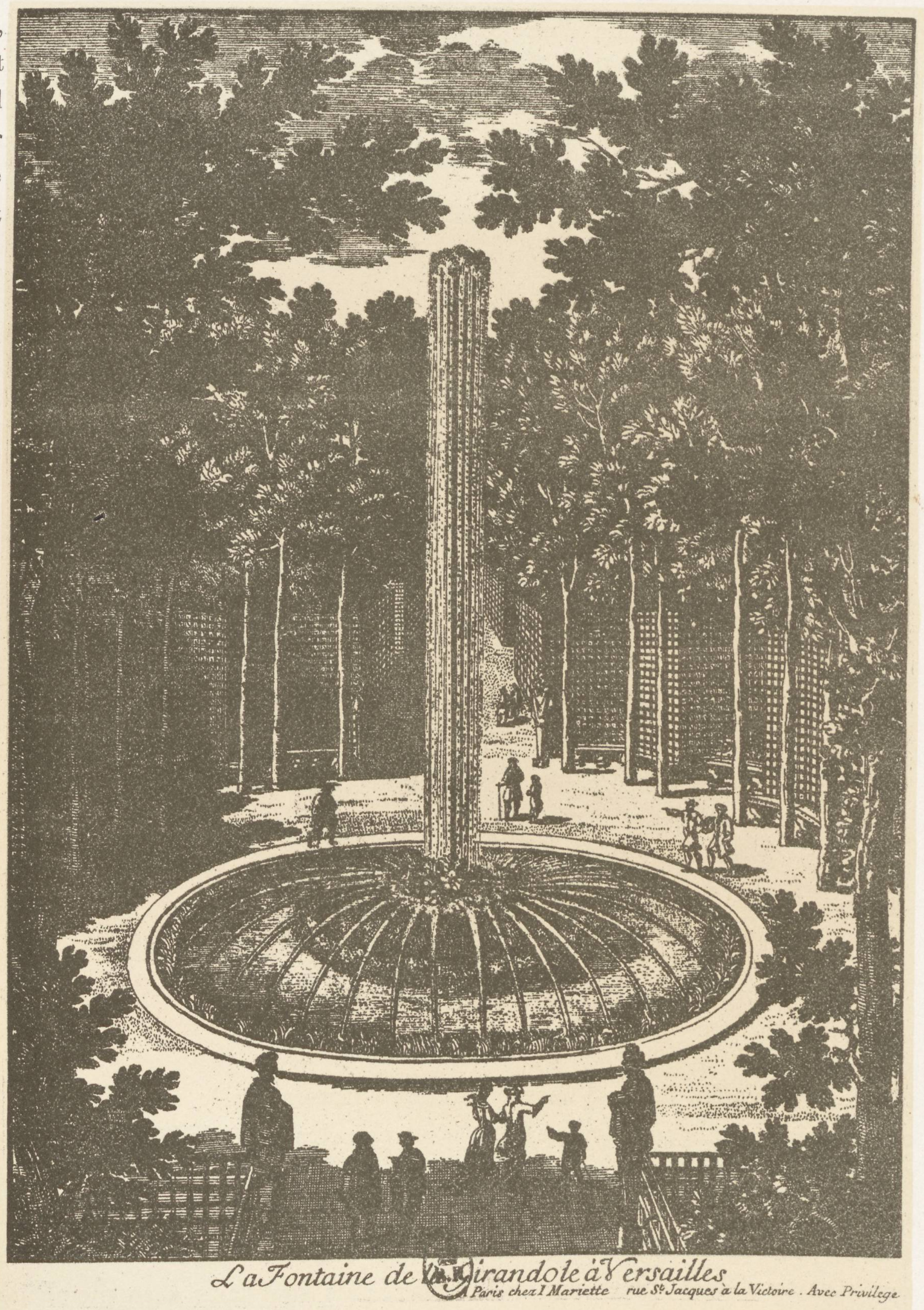
ESTAMPE DE PÉRELLE.

Pour avoir observé dans tout ce qu'il a fait
Une belle conduite, un ordre si parfait,
Et, par ses beaux desseins, au plus grand des monarques
De son zèle donné les plus illustres marques [1].

Tout ce décor d'eau, de treillage et de rocailles, qui sera modifié plus d'une fois, comme les autres décors du Parc, a été dressé en 1671, et la fontaine est fameuse sous le nom de *Montagne d'eau*. Elle sera un peu modifiée en 1684 et disparaîtra, à son tour, en 1704; à ce moment, le bosquet, où les treillages de Colinot seront remplacés par les charmilles primitives, redeviendra simplement le *Bosquet de l'Étoile*.

La *Salle des Festins* ou *Salle du Conseil* a été ouverte dans le bois voisin en 1672 [2]. C'est une

vaste clairière, dont le milieu fait une sorte d'île, entourée d'un fossé soigneusement maçonné et franchi par des ponts mobiles qui peuvent se retirer et laisser le visiteur enfermé sur le terre-plein. Du fossé, de quatre petits bassins dans l'île et de quatre autres en dehors s'élèvent, quand on donne les eaux, soixante-treize jets. Plus tard, « chacun de ces jets, tant des bassins que du fossé, est un groupe d'enfants dont les attitudes sont différentes, et tous ces groupes sont dorés [1] ». Même lorsqu'il a reçu ce charmant décor de sculpture, le bosquet de la Salle du Conseil n'est pas un des plus importants des jardins, et l'on comprend qu'il soit marqué pour la destruction, quand, en 1706, Mansart met à la place la belle fontaine de l'*Obélisque*.



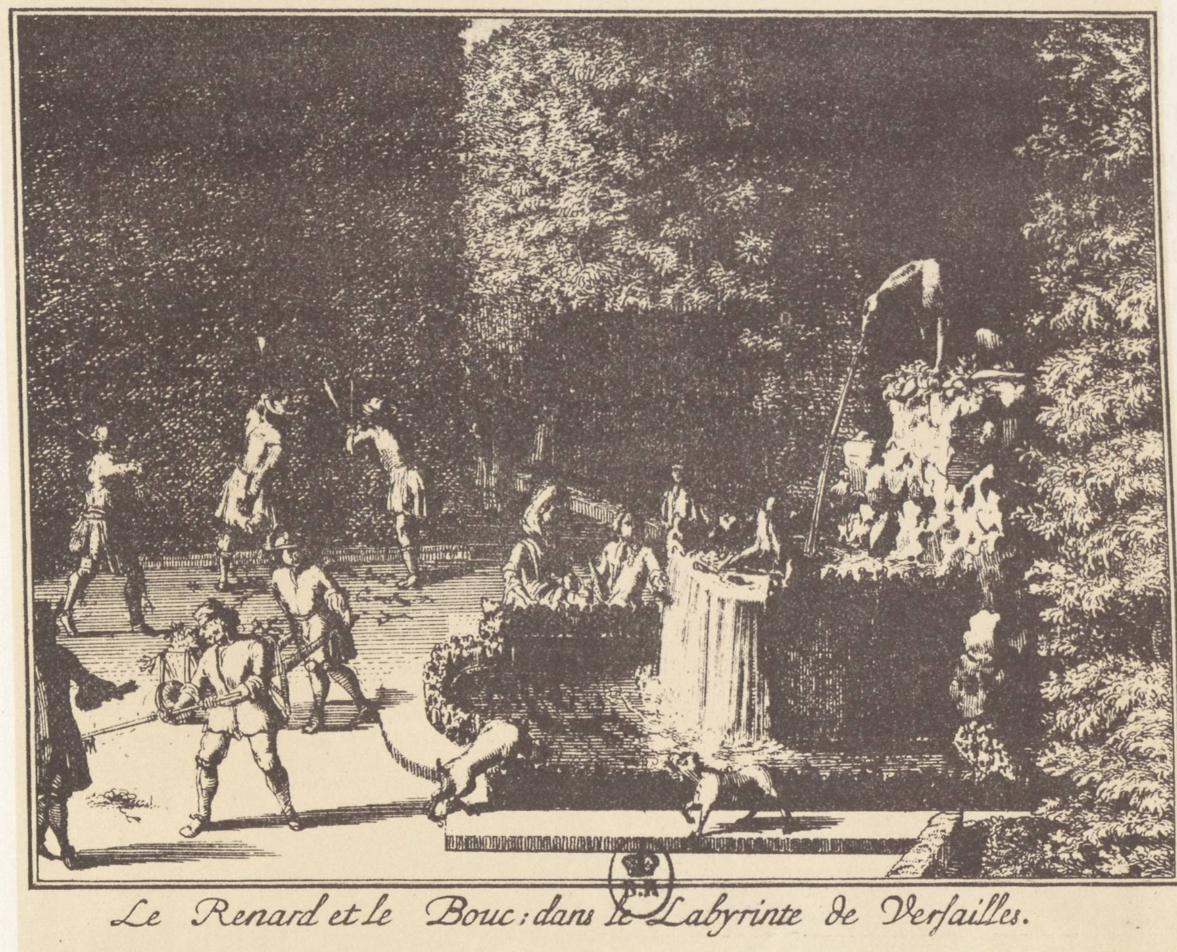
BOSQUET DE LA GIRANDOLE.

ESTAMPE ANONYME.

En revenant vers le Château, on trouve au-dessous du grand parterre de Latone, de chaque côté de l'Allée Royale, ce qu'on nomme alors les deux *Bosquets*. Ils sont composés l'un et l'autre d'allées et de cabinets d'un dessin semblable, au milieu desquels jaillit une fontaine. Le bosquet du nord s'appellera plus tard le *Bosquet du Dauphin,* à cause du motif mis pendant quelque temps sur le bassin qui en occupe le centre [2]. Celui du midi prendra le nom de *Bosquet de la Girandole ;* au milieu est un cabinet de verdure de forme circulaire et percé en étoile, avec un bassin d'où s'élancent une très haute gerbe et plusieurs jets paraboliques [3]. Les jets n'existent déjà plus sous Louis XV, bien que le nom de « Girandole » continue à être en usage. C'est aux quatre coins de ces Bosquets que se trouvent symétriquement placés les bassins des Quatre Saisons.

La plupart des travaux de Le Nôtre et de Francine se sont portés, comme on le voit, dans la

partie gauche des jardins, et les principaux effets hydrauliques y ont été jusqu'à présent concentrés. On commence à creuser, il est vrai, en 1674, la grande pièce d'eau qui doit s'appeler l'*Ile Royale* et qui doit réunir et utiliser les eaux stagnantes du voisinage. Dans le massif où sera un jour la Colonnade, les plans montrent un tracé de petits ruisseaux, qu'on appelle les *Sources*[1]. On dessinera bientôt la *Galerie d'eau*, dont il sera mieux parlé plus tard. Mais ce qu'on a fait de plus intéressant de ce côté est une création d'un genre tout spécial, destinée à donner au *Labyrinthe* de Versailles son universelle célébrité. Ce labyrinthe est fort ancien ; les premiers plans l'indiquent déjà avec un dessin un peu différent de celui qu'il eut plus tard ; les rapports adressés à Colbert en mentionnent l'existence dès 1665, et nous avons vu Mademoiselle de Scudéry le faire traverser par sa belle étrangère[2]. C'est d'ailleurs un ornement généralement adopté et presque inévitable dans les jardins de l'époque. Mais Le Nôtre a trouvé le moyen d'ajouter à celui de Versailles un caractère unique et un charme inattendu ; il a eu la pensée d'amener sous les yeux du promeneur, embarrassé de choisir son chemin, une profusion de fontaines variées et de groupes décoratifs, qui piquent sa curiosité et l'engagent à les découvrir successivement à chaque détour des allées.

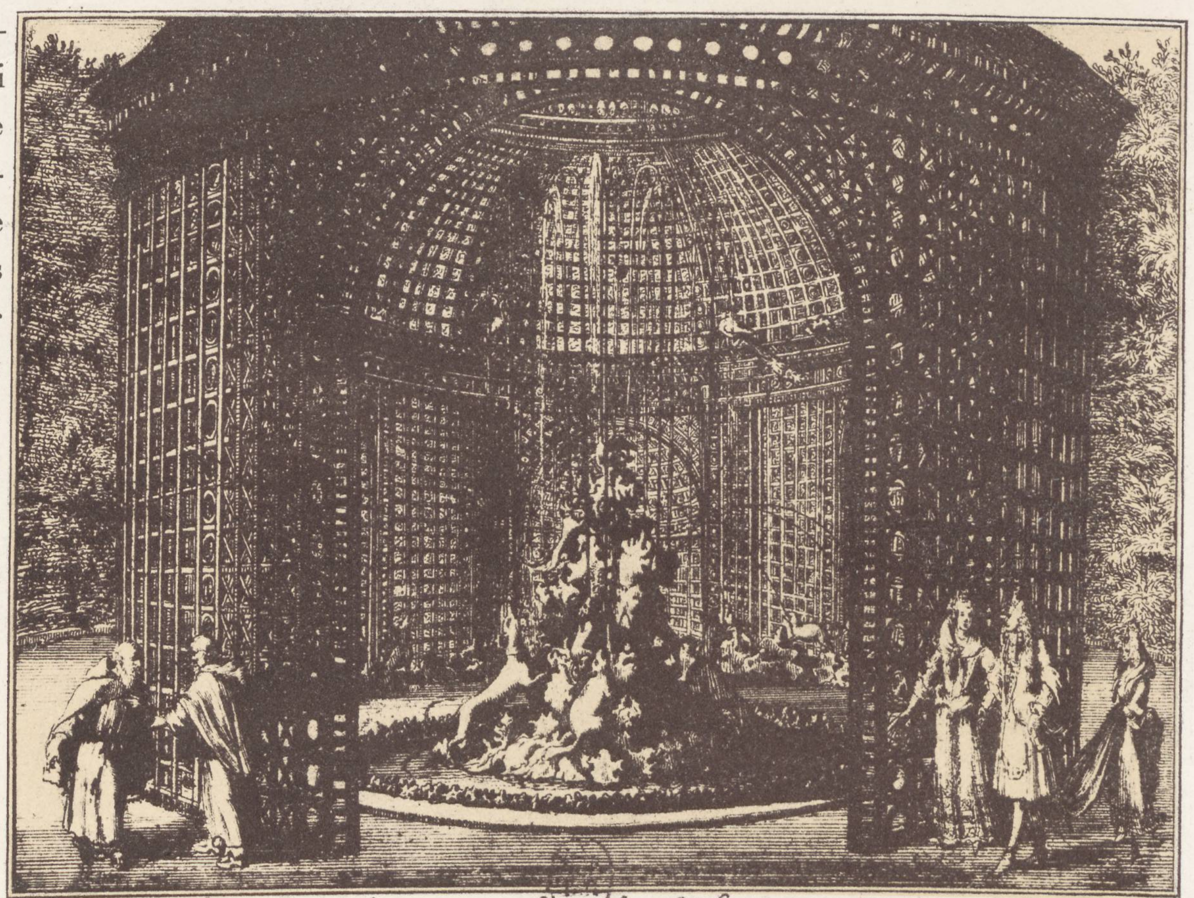


UNE FONTAINE DU LABYRINTHE.
ESTAMPE HOLLANDAISE.

Les groupes mis au Labyrinthe, et dont plusieurs peuvent être aperçus à la fois, représentent les principales fables d'Ésope. On aime à penser que le succès des *Fables* de La Fontaine, dont les six premiers livres ont paru en 1668, n'est pas étranger à l'idée qu'ils réalisent. Ils sont au nombre de trente-neuf, tous placés au milieu de petits bassins de la plus fine rocaille, et quelques-uns dans des cabinets de treillage d'un dessin varié, auxquels Jean Colinot, resté depuis 1672 le seul jardinier du Petit Parc, a porté ses soins les plus attentifs[3]. Les jeux d'eau donnent du mouvement aux groupes d'animaux, qui sont tous de la grandeur de la nature ; ils sont faits « en plomb colorié selon le naturel », et beaucoup d'oiseaux à l'éclatant plumage ont été exactement copiés sur ceux de la Ménagerie. La mise en couleur, qui a été faite par les peintres Delarc et Herman, nécessitera fréquemment des retouches d'entretien, confiées à Jacques Bailly[4]. En 1722, au moment où Louis XV ramènera la royauté à Versailles, on remettra le Labyrinthe complètement à neuf ; Belin de Fontenay, excellent spécialiste en son art, rafraîchira de son pinceau les fleurs et les fruits ; et les oiseaux et animaux seront repeints par un peintre illustre, historiographe des chasses royales, François Desportes en personne, qui recevra pour ce travail 6 975 livres[5]. Rien ne montre mieux que ce dernier détail l'importance accordée aux œuvres d'art du Labyrinthe. Les gravures qui en sont faites dès sa création et surtout la jolie suite due au

burin de Leclerc dispensent de décrire ces charmants motifs, qu'un graveur hollandais reproduit à son tour en y mettant des personnages[1]. Le galant rimeur Benserade a été chargé d'en donner l'explication au visiteur par des quatrains gravés en lettres d'or sur des plaques de bronze, et Lister, en son Journal de voyage, remarque avec raison que le Labyrinthe de Versailles « est en quelque sorte un commentaire des fables d'Ésope *ad usum Delphini*[2] ». L'élève de Bossuet a en effet douze ans au moment où le travail s'achève, puisque c'est en revenant de Lorraine, à la fin de 1673, que Louis XIV le trouve entièrement terminé. Le rôle attribué au Labyrinthe dans l'éducation du Grand Dauphin a fait naître sans doute la tradition, d'après laquelle l'évêque de Meaux aurait eu une clef particulière du bosquet du Labyrinthe et en aurait fait son lieu de promenade favori.

C'est à l'occasion des fontaines du Labyrinthe que Colbert écrit de Versailles, le 16 septembre 1672, au sieur Arnoul, intendant des galères à Marseille, la lettre suivante : « Vous m'avez ci-devant envoyé des rocailles et coquilles pour les grottes de Versailles. Comme j'en ai besoin d'une très grande quantité pour les nouveaux ouvrages que le Roi fait faire, je vous prie d'en faire amasser le plus que vous pourrez des plus grosses et des plus fines, comme aussi d'une certaine grosse roche dont nous avons particulièrement besoin et dont vous m'avez ci-devant envoyé. Ne manquez pas d'en faire chercher et de faire emplir des caisses, tant desdites rocailles, coquilles, que de ladite roche, et de les faire charger sur tous les vaisseaux qui passeront le détroit pour venir dans la Manche[3]. » C'est, en effet, après la Grotte de Téthys, le travail capital du rocailleur Berthier que cet ensemble de trente-neuf ouvrages plus ou moins considérables, qui s'adapte de la façon la plus diverse à l'art ingénieux du fontainier : « Je ne parle point des coquillages et des ornements des bassins qui sont en grand nombre et qui forment des figures différentes, non plus que de la quantité de jets d'eau qui accompagnent ces bassins et qui sont proportionnés aux sujets qui y sont représentés. Ceux qui sont comme dans des arcades formées dans des palissades sont à moitié couverts et environnés de feuilles et de roseaux qui jettent de l'eau. La plupart sont de fer-blanc et d'autre matière propre à cet usage, aussi bien que les branches par où passe l'eau ; et le tout, étant peint d'un vert qui imite le naturel, passe pour une véritable verdure, jusqu'à ce qu'on en voie sortir l'eau[4]. »


Le Combat des Animaux, dans le Labyrinte de Versailles.

UNE FONTAINE DU LABYRINTHE.
ESTAMPE HOLLANDAISE.

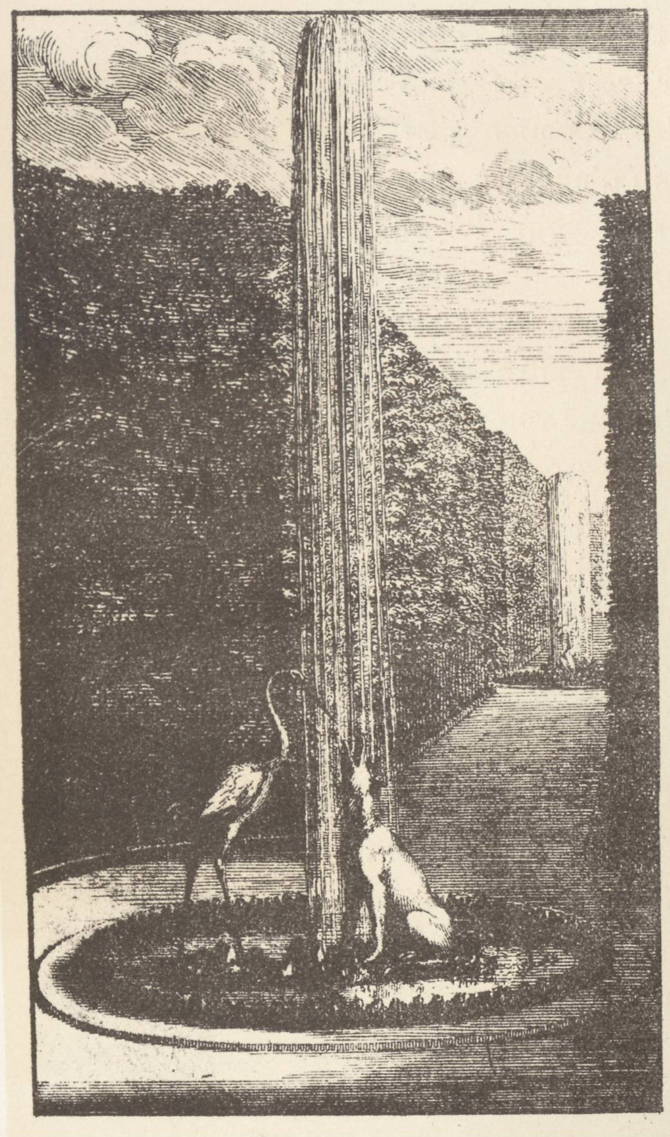
Il a fallu réunir beaucoup d'artistes pour peupler rapidement le Labyrinthe des personnages des fables d'Esope, dont plusieurs sont aussi ceux du bon La Fontaine. Tous les plombs qui les représentent ont été faits, au cours de 1672 et 1673, par une compagnie d'artistes dont il convient de conserver

les noms. On y voit Tubi, Massou, Mazeline, Le Hongre, Houzeau, Desjardins, les Blanchard, les Marsy, Regnaudin, Le Gros, Magnier, Temporiti, Raon, Hutinot, Drouilly, Dossier, Errard, La Perdrix, Siebrecht, Legeret[1]; Temporiti, en outre, a sculpté des bancs, Caffiéri et Lespagnandel des chapiteaux pour les édicules de treillage ornés des rocailles de Berthier[2]. Cette énumération montre à Versailles un premier groupement d'artistes, de célébrité bien diverse, mais qui s'appliquent ensemble, sous une même direction, celle de Le Brun, à une œuvre collective.

Bien peu des figures placées à cette époque dans le bosquet du Labyrinthe ont une attribution distincte; les guides ignorent leurs auteurs et l'on n'en trouve que fort peu à désigner. Le Hongre a travaillé « pour la figure du coq, pour celle du loup, pour celle du diamant » (*le Coq et le Diamant*),



LE CYGNE ET LA GRUE.



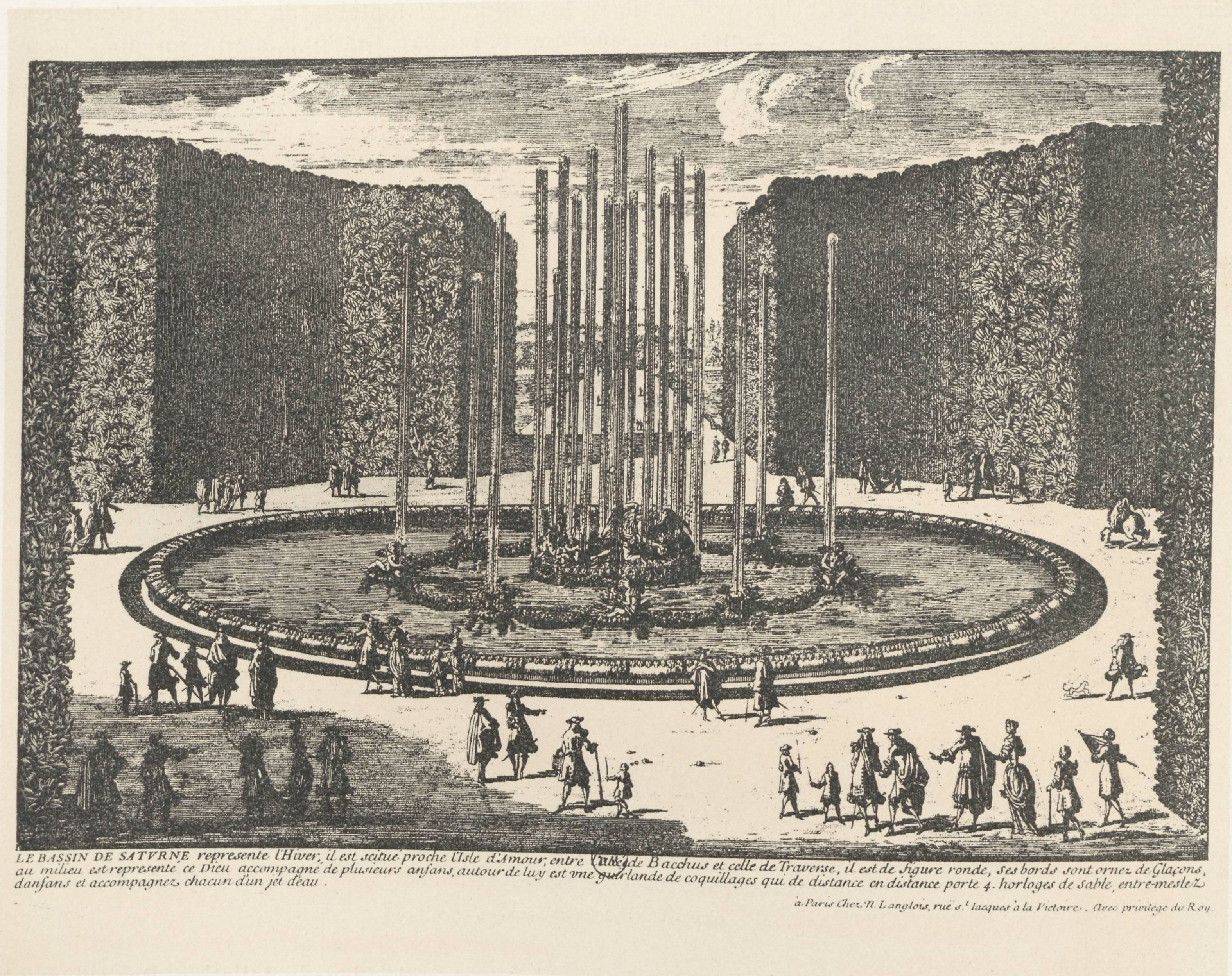
LE LOUP ET LA GRUE.

ESTAMPES DE LECLERC, DE LA SUITE DU LABYRINTHE.

et pour plusieurs autres fontaines; Laurent Magnier a fait « deux Loups de métal d'une grandeur naturelle, chacun à un coté du hérisson, dont le sujet est tiré des fables d'Ésope » (*le Loup et le Porc-épic*[3]). La dernière fontaine, dite « le Gouffre » ou « le Dôme », qui fut ornée par Houzeau et Mazeline, représentait *les Canes et le Barbet*[4]. Au reste, les plombs coloriés du Labyrinthe ont été détruits, après avoir charmé de nombreuses générations, et on n'en possède plus que des débris. Ils suffisent cependant pour montrer le talent de nos sculpteurs d'animaux à cette époque et sont dignes d'être un jour mis sous les yeux du public[5]. Deux figures isolées s'y trouvent déjà, qui proviennent des mêmes reliques de l'ensemble anéanti; ce sont, dans le bosquet moderne qui occupe la place de l'ancien Arc-de-Triomphe, l'Amour tenant le peloton du fil d'Ariane et Ésope le Phrygien, dont les apologues avaient inspiré, après

tant de siècles, les artistes du Labyrinthe. Tubi et Le Gros avaient fait ces deux statues pour l'entrée placée du côté qui regardait l'Orangerie[1]. Elles accueillaient le visiteur dès qu'il franchissait la grille, comme pour lui indiquer qu'on rencontrait dans les lacis du Labyrinthe des abris propices à la tendre promenade, en même temps que les leçons figurées de la Sagesse.

De tous côtés, d'ailleurs, à l'occasion des nouvelles fontaines, les sculpteurs multiplient leurs travaux. Les principaux d'entre eux, ceux qui semblent avoir eu la faveur des grandes commandes, viennent à peine de livrer celles qu'ils ont reçues ensemble, quelques années auparavant. C'est,



LA FONTAINE DE SATURNE OU DE L'HIVER.

ESTAMPE DE PÉRELLE.

pour les Marsy, la première décoration du bassin de Latone; pour Tubi, le groupe du Soleil levant installé au bassin des Cygnes[2]; pour Girardon et Regnaudin, le groupe central de la Grotte de Téthys, qui est, suivant les contemporains, le plus grand ouvrage de ce genre qu'on ait encore fait[3]. Les vaillants artistes n'ont pas le temps de se reposer après cet effort. Voici qu'on les convie tous maintenant, par une idée moins grandiose que la première, mais non moins heureuse, à une sorte de concours de talent, en leur distribuant les projets de quatre figures de même caractère pour les bassins des Quatre Saisons.

Le Brun fournit, comme il va désormais le faire toujours, le dessin général des statues qui doivent s'asseoir, parmi des amours, au milieu des bassins creusés à l'intersection des plus grandes allées.

Ce dessin est remis aux sculpteurs, qui n'ont plus qu'à l'interpréter suivant leur génie. Colbert annonce au Roi, au mois de mai 1672, qu'ils sont occupés aux modèles[1], et il parle de ces fontaines nouvelles avec sa précision ordinaire, dans les instructions qu'il formule pour les travaux de 1674, de manière à nous montrer à peu près l'ordre dans lequel les quatre grandes figures ont été successivement posées : « Pour la *Cérès* [Regnaudin], il faut l'achever et ne rien dorer qu'au mois de mai ; avoir grand soin d'ôter toujours la terre qui descend de l'allée pour empêcher que le bord ne se gâte. Pour la *Flore* [Tubi], le groupe doit être relevé ; baisser le bord de six ou huit pouces ; les guirlandes, faire le modèle ; remettre au mois d'avril à le dorer. Le *Bacchus* [Marsy] : baisser le bord de huit pouces pour le moins. La fontaine de *Saturne* [Girardon] : le modèle résolu sera exécuté, et y travailler tout l'hiver[2]. » L'œuvre de Regnaudin fut donc prête la première, la seconde fut celle de Tubi et la dernière celle de Girardon ; l'on voit aussi que les



PROJET POUR LA FONTAINE DE FLORE.
DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

quatre groupes furent dorés l'un après l'autre très peu de temps après leur installation. Des paiements assez forts furent faits à La Baronnière et à Bailly pour cette opération, ainsi que pour des travaux de peinture, qui devaient donner, à ce qu'il semble, une curieuse variété d'aspect aux ornements des quatre fontaines.

Ces ornements étaient considérables, et les sommes qu'on réserve pour les y consacrer, après que les groupes sont posés, suffiraient à laisser deviner l'importance de ce travail complémentaire. Chaque sculpteur avait été chargé d'en ajouter, qui s'accordassent au motif principal de son bassin, et c'est ce qui explique les chiffres élevés payés par les Bâtiments : Marsy reçoit 13 400 livres pour Bacchus ; Girardon, 19 460 livres pour Saturne, etc.[3]. Les Quatre Saisons ne se présentaient point, en effet, en leur première beauté, dans la simple disposition où nous les voyons aujourd'hui. L'estampe de Le Pautre, qui montre la fontaine de Flore en 1680[4], et les quatre petites vues gravées par Pérelle font connaître leur décoration. A la fontaine de Cérès, huit jets d'eau entourent le massif central, motivés par quatre enfants avec une faucille et par quatre gerbes de blé, qui sont disposés symétri-

quement à la surface du bassin ; sur le marbre octogone de la margelle, des gerbes s'entre-croisent. La figure alanguie et souriante de Bacchus, qui joue avec de jeunes satyres, est environnée de quatre autres petits satyres, assis sur des dauphins ou sur des pampres d'où quatre jets d'eau prennent naissance, et, dit la légende de Pérelle, « les bords de ce bassin, qui est octogone, sont revêtus de pampres et de grappes de raisin de métal peint » ; un autre précise naïvement : « Cette fontaine est fort abondante en raisins noirs qui font envie. » Le vieux Saturne est entouré, à quelque distance, d'une guirlande de coquillages soutenue au-dessus de l'eau par quatre sabliers et par quatre enfants, ce qui permet de produire huit jets d'eau secondaires ; le bord se décore de simples glaçons, et le tout évidemment est peint de couleurs vives. Autour de Flore enfin, dont la pose est si gracieuse de jeunesse, une ample guirlande est soutenue par des amours nageants, et hors du cercle qu'elle enserre, quatre autres amours et quatre corbeilles de fleurs sont posés sur de petits îlots d'où



PROJET POUR LA FONTAINE DE BACCHUS.

DESSIN DE CHARLES LE BRUN.

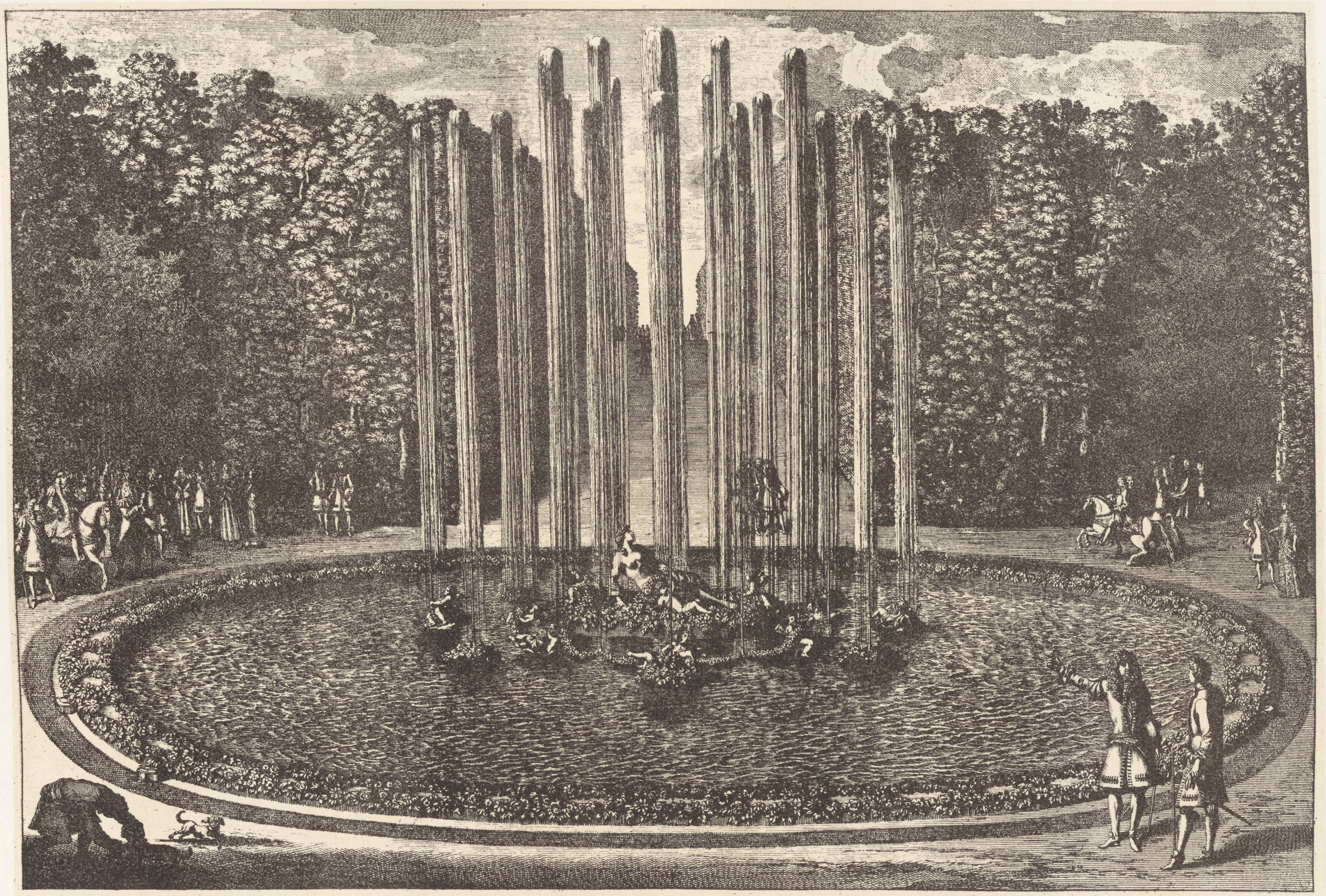
huit jets d'eau s'élèvent ; des fleurs peintes au naturel ornent les bords de ce bassin, le plus surchargé, comme on le voit, d'ouvrages d'art, pour lesquels Tubi avait eu à fournir plus de travail ornemental que ses confrères. Personne ne peut s'étonner que ces accessoires délicats, qui tentaient la cupidité et l'esprit de destruction, aient assez promptement disparu ; ils étaient plus difficiles à défendre que ceux qui se trouvaient dans les bosquets fermés de grilles, et on ne les retrouve plus sur aucun document de la fin du règne de Louis XIV.

C'est tout autour du Château, sous les fenêtres du Roi et de la Reine, que se produisent les transformations les plus fréquentes et que l'imagination et le goût des artistes chargés des jardins trouvent le plus d'avantages à se montrer. Il semble, en même temps, que Louis XIV ne soit jamais satisfait des formes diverses adoptées pour le Grand Parterre devant la principale façade, et plusieurs systèmes y sont successivement essayés, jusqu'au jour où se fixe, pour venir jusqu'à nous, la noble et grandiose simplicité de son dessin définitif.

Le nom du *Parterre d'eau* ne paraît pas avant 1672; mais l'idée d'où il est sorti est sans doute plus ancienne. Elle doit remonter au moment même des constructions de Le Vau, lorsque l'élargissement de l'habitation parut exiger une modification complète du parterre à compartiments et à « broderies » placé devant la petite construction qui disparaissait. L'abondance nouvelle des eaux, qu'on élevait à présent bien au-dessus du niveau de l'ancienne butte de Versailles, put donner la pensée de les étaler abondamment à l'endroit où il était le plus surprenant de les rencontrer. Les plans divers semblent n'avoir point manqué, et tout d'abord parut le moins compliqué celui d'un bassin unique destiné à prendre simplement la place du parterre [1]. Dans un tableau de cette époque, exposé au musée de Versailles et où la façade de Le Vau est donnée dans ses parties essentielles, on voit, au devant, un simple bassin muni de jets d'eau et de plombs dorés et flanqué de quatre très petits bassins, sans aucune plantation [2]. Deux autres projets, qui se trouvent gravés dans l'œuvre de Pérelle, posent beaucoup mieux le principe d'un « parterre des eaux » : au centre, un bassin circulaire isolé, quatre grands bassins formant carré tout autour et découpés diversement au milieu de bordures de gazon; dans un de ces projets, huit bassins plus petits complètent la surface disponible, et deux fontaines à jets multiples sont à l'entrée de la descente de Latone [3]. Malgré la précision de ces divers documents, tout porte à penser que ces essais n'ont pas été faits, et que la première forme réalisée du Parterre d'eau a bien été celle que porte le plan de 1674. André Félibien le décrit un peu confusément, comme « composé de cinq grandes pièces d'eau et de deux autres, qui toutes ensemble font un compartiment de figures extraordinaires. Lorsqu'il sera achevé, l'on y verra une infinité de différents jets d'eau, avec quantité de figures, qui feront une des plus grandes beautés de cette maison royale ». Les cinq pièces d'eau, à vrai dire, se réunissent pour n'en faire qu'une, et ce dessin très découpé est complété par deux pièces fort petites; mais c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le texte de Félibien, qui écrit, du reste, alors que ce grand travail est encore en exécution et au moment où il n'est pas sûr que le Roi lui-même soit entièrement décidé sur le détail.

Denis le fontainier, dans les vers qu'on va lire, décrit à son tour le Parterre d'eau, non tel qu'il est sous ses yeux, mais tel qu'il sera un jour. La fin du passage indiquerait l'existence d'un petit bassin au midi du Château, exigé par la symétrie des plans et que je trouve, en effet, sur un ancien projet manuscrit. Ce bassin, « fait en ovale », devait être, du côté du Parterre de fleurs, l'exact pendant de l'ancien bassin de la Sirène, du côté de la Grotte, et recevoir une décoration analogue de métal doré. Il paraît avoir été décidé et même entrepris; mais, en admettant qu'il ait été achevé, il dut disparaître très vite, comme bientôt la Sirène elle-même, lorsque le goût s'achemina vers la simplification des lignes :

Ayant considéré des spectacles si beaux,
Passons par cette voie au Parterre des eaux.
Là cinq gros bouillons d'eau paraissent à la vue
Et dans leur passion de raison dépourvue
Ils semblent en vouloir à l'empire de l'air
Et comme des titans jusques au ciel aller.
Mais cette région, par leurs jets assaillie,
Repousse leur effort, arrête leur saillie
Et les oblige enfin, après quelques combats,
D'abandonner ce poste et retomber en bas.
Deux autres grands bassins témoins de cette guerre,
En forme de coquille, aux côtés du Parterre,
Reçoivent dans leur sein des bouillons de cristal,
Dont chacun fait paraître un mouvement égal.
Sur *deux autres bassins* qui sont faits *en ovale*,
Dont la rare beauté semble être sans égale,



Fontaine de Flore, accompagnée d'un bassin doré semé de fleurs.
Dans les Jardins de Versailles.

Fons Floræ, cum labro deaurato innumeris floribus variegato.
In Hortis Versalianis.

le Pautre del. et sculps. 1680.

LA FONTAINE DE FLORE OU DU PRINTEMPS.

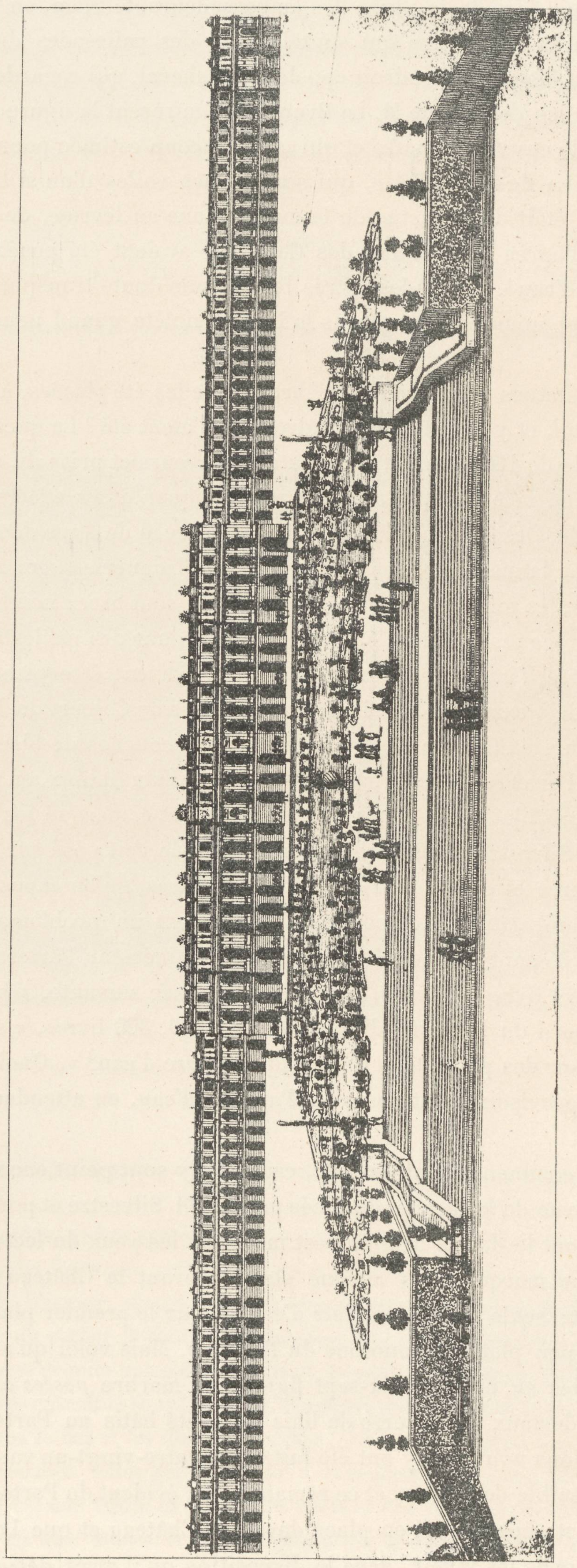
ESTAMPE DE LE PAUTRE, 1680.

Paroissent deux amours, avecque deux tritons
Qui pressent tellement dans leurs mains des poissons,
Qu'ils les font et vomir et répandre des larmes
Qui pour leurs spectateurs sont d'agréables charmes,
Et sans qu'on ait horreur de leur vomissement,
Ils font de nostre Roy le divertissement.
Sur les mêmes bassins on voit une Sirène,
Qui les veut seconder et qui, dans cette peine,
Pour faire de ses eaux un admirable jet,
Se sert d'une coquille en forme de cornet[1].

Le défoncement du terrain devant le Château a eu lieu en 1671, car on y a creusé alors trois grands réservoirs souterrains, ouvrage considérable pour lequel ont été dépensées 12 156 livres en fouilles de terre, 21 500 livres de toiles mastiquées appliquées aux voûtes et 132 000 livres de maçonnerie[2], sans parler des conduites et des travaux accessoires. En 1672, le choix est fait par Louis XIV entre les divers plans que nous possédons; on lui a même mis sous les yeux un ou plusieurs modèles sculptés, suivant un usage qui paraît avoir été employé pour toutes nos créations importantes. De bons artistes, tels qu'Anguier, Tubi, Cucci et Caffiéri, reçoivent ensemble 550 livres « pour le modèle qu'ils ont fait du Parterre d'eau », et Sibrayque, 800 livres, pour un objet semblable[3]. Les murs de soutènement sont construits alors et les réservoirs mis en état de recevoir l'eau, dès le mois de juillet 1672. En 1673, on essaye les nouvelles pompes destinées principalement à alimenter les effets du parterre. Enfin Colbert, par les lettres de qui nous avons ces indications, annonce au Roi, le 21 juin 1674, qu'il fait paver le Parterre d'eau, ce qui ne pourra être achevé que le 10 du mois suivant[4]. Voilà fixées les dates extrêmes de ce grand ouvrage. Il subsistera, avec des modifications de détail et de pur jardinage, jusqu'en 1683; cette année-là, se rencontre au 12 décembre un paiement ainsi conçu : « A Pitre, terrassier, sur les démolitions du Parterre d'eau, 1 400 livres[5]. » A ce moment, Louis XIV est fixé à Versailles et la Grande Galerie est terminée. La façade de Le Vau étant modifiée, le parterre qui a été refait pour l'accompagner va naturellement changer de forme une fois de plus. Mais les deux grands bassins qui le vont remplacer et qui garderont le nom de « Parterre d'eau » seraient très injustement dénommés de cette façon sans le souvenir du véritable parterre créé jadis à cette place par le groupement savant des dessins de jardinage et des pièces d'eau.

L'eau n'était qu'une partie du décor rêvé par le Roi devant sa maison. Le miroir découpé par Le Nôtre devait refléter des statues conçues par Le Brun, et de nombreuses figures de marbre devaient être amenées sur ses bords. Ces statues furent faites, et le parc les possède encore; mais le Parterre d'eau passe pour ne les avoir jamais vues, et le récit de leurs vicissitudes peut faire une page assez curieuse de l'histoire artistique de Versailles. On voit d'abord le projet germer dans l'esprit du premier peintre, qui trace le dessin de ces figures en son lavis précis et rapide[6]; il y intéresse l'esprit du Roi, et tous les sculpteurs des Bâtiments, ou peu s'en faut, parmi ceux qui sont capables de traiter en grand une figure de marbre, reçoivent une part de cette admirable commande. Les principaux morceaux, d'après le texte qu'on lira plus loin, sont destinés aux quatre angles extérieurs du Parterre d'eau; ce sont des enlèvements mythologiques, celui d'Orythie par Borée, celui de Coronis par Neptune, celui de Cybèle par Saturne, et celui de Proserpine par Pluton. De ces groupes, qui doivent avoir chacun trois figures, trois seulement paraissent avoir été achevés. Le *Ravissement d'Orythie,* commencé par Gaspard Marsy et fini par Flamen, et celui de *Cybèle,* sculpté par Regnaudin, furent placés dans le parterre de l'Orangerie de Mansart et sont aujourd'hui au jardin des Tuileries[7]. Le *Ravissement de Proserpine* par Girardon, très tardivement livré par l'artiste, resta à Versailles, mais il fut transporté après la mort de Le Brun au milieu du bosquet de la Colonnade. Ces divers ouvrages ont donc reçu une destination toute différente de celle pour laquelle ils avaient été commandés.

Les simples figures s'en écarteront beaucoup moins et resteront dans le voisinage du Château. Elles sont au nombre de vingt-quatre, qui doivent être mises autour du Parterre d'eau et présenter, quatre par quatre, un groupe distinct de symboles. Il y aura les quatre Éléments, les quatre Saisons, les quatre Parties du Jour, les quatre Parties du Monde, les quatre Poèmes et les quatre Tempéraments ou Complexions de l'Homme. C'est un vaste programme et qui sera long à exécuter. Une somme de 20 000 livres, en effet, est prévue à la recette des Bâtiments de l'année 1674 « pour commencer les figures de marbre blanc du Parterre d'eau » et, chaque année suivante, une prévision plus ou moins considérable est réservée à cet objet, qui comprend aussi les quatre groupes. Le total finit par monter à 150 000 livres[1]. Pendant vingt ans, les Comptes se trouvent remplis, au chapitre de la sculpture, de paiements partiels faits aux auteurs de toutes ces figures. Les derniers règlements ont lieu de 1694 à 1696, années où beaucoup des anciens comptes de Versailles sont définitivement apurés; mais, à une date aussi tardive, il n'est pas étonnant que certains paiements soient faits, non plus à l'artiste, mais à sa veuve ou à ses héritiers. Pour la même raison, il se trouve que plus d'une statue, commencée par un sculpteur, a été achevée par un autre. La plupart des figures sont payées 4 500 livres, chiffre qui semble être une moyenne. Le service des Bâtiments fait, au reste, une différence entre les artistes; pour des marbres de même importance, on n'attribue que 3 050 livres à Michel La Perdrix, alors qu'on paye 5 000 livres à des maîtres comme Buyster, Le Hongre ou Gilles Guérin.



LE CHATEAU ET LE PARTERRE D'EAU EN 1682 (L'AILE DU NORD INDIQUÉE PAR AVANCE).
DESSIN A LA PLUME D'ISRAËL SILVESTRE.

Quelques-unes de ces statues paraissent ne pas s'être trouvées finies, au moment de la destruction du Parterre

auquel on les destinait. Mais elles étaient toutes au complet sur les emplacements qu'elles occupent aujourd'hui, lors de la visite des ambassadeurs de Siam, en 1686. Ils virent, raconte le *Mercure galant*, « les figures de marbre qui sont le long des palissades du Parterre du nord et celles qui sont en remontant jusques à l'endroit appelé Fer-à-cheval, qui regarde l'Allée Royale... Toutes ces figures ont été faites sur les dessins de M. Le Brun. Ils admirèrent la figure de l'*Air,* faite par M. Le Hongre, qui est du nombre de ces vingt-quatre et qui est beaucoup estimée pour la délicatesse du travail et la correction du dessin ». La figure de l'*Air,* qui soulève ses voiles d'un si beau geste, auprès de l'aigle qui lui sert de symbole, était déjà voisine de la svelte Diane au lévrier, de Desjardins, représentant le *Soir,* et l'une et l'autre, d'après l'attestation des Comptes, avaient été posées en 1684 à l'angle nord-ouest du nouveau Parterre d'eau [1]. Toutes les autres furent sans doute transportées à la même époque sur leurs piédestaux actuels, et nous en dresserons la liste complète quand nous exposerons la décoration sculpturale des jardins.

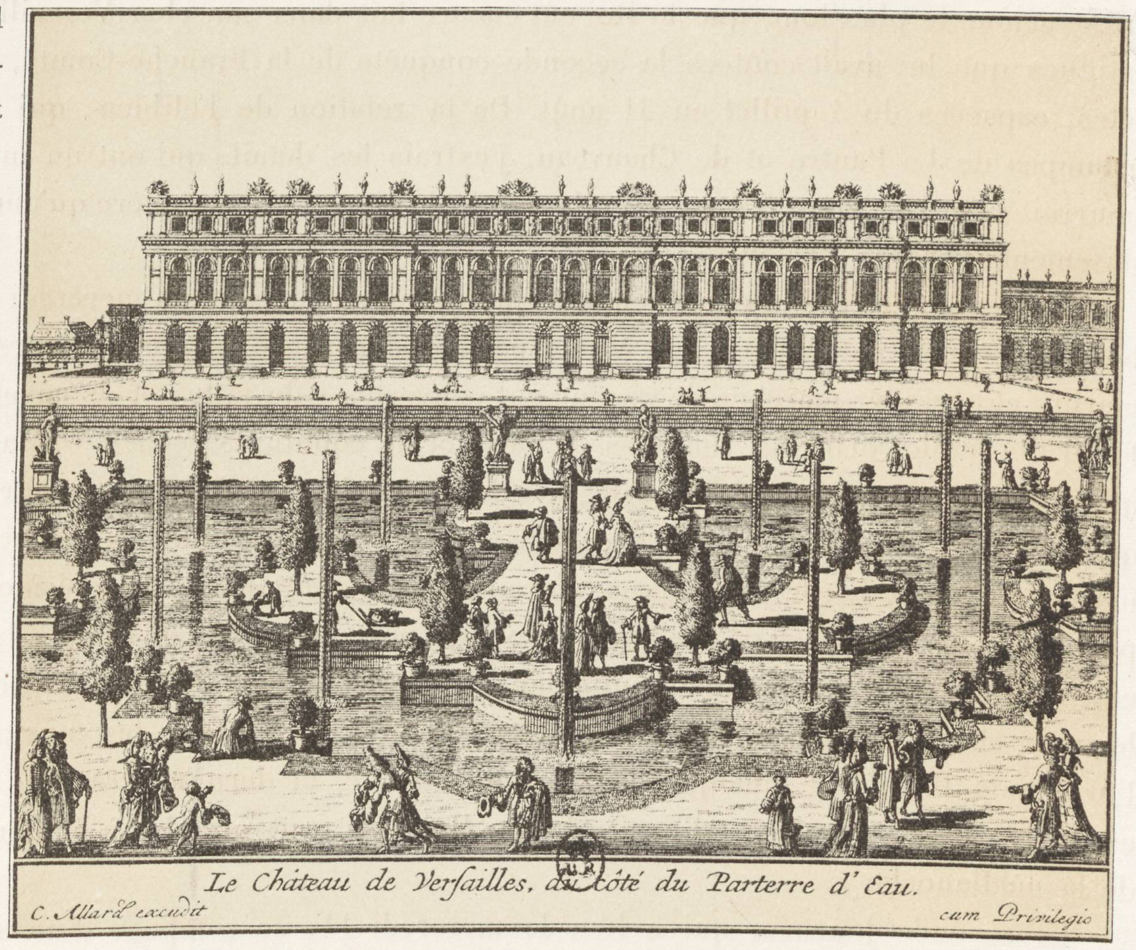
Ces statues si justement célèbres ont-elles été placées, à un moment quelconque, dans l'ancien Parterre d'eau, et y en a-t-il eu d'autres qui l'aient été ? La question existe et mérite d'être résolue. La vue de Pérelle de 1681, imitée par d'autres graveurs et prise du milieu de la pièce d'eau, avec la galerie de Mansart en face du spectateur, paraît indiquer assez exactement la façon dont la décoration était alors distribuée. Des ifs sont plantés dans les langues de terre découpant les bassins ; sur le gazon qui entoure et dessine la margelle, des « vases de chaudronnerie », comme disent les Comptes, portent de petits buis en boule ; les jets sortant du milieu de l'eau sont assez nombreux ; enfin, quatre statues, parmi lesquelles on peut reconnaître une Cérès, apparaissent sur des piédestaux au bord extérieur du Parterre. Est-ce là, par avance, l'indication des marbres qui doivent être placés ? n'est-ce pas plutôt la représentation de plâtres déjà existants ? On lit dans les ordres de Colbert du 24 octobre 1674 : « Mettre les deux figures de plâtre sur le Parterre d'eau et donner deux couches de blanc. Achever le globe de marbre, le mettre au bout du Parterre d'eau en symétrie avec les deux Sphinx, en même ligne droite [2]. » Le globe géographique de marbre blanc, où le mathématicien Buot a marqué les parties du monde, est indiqué dans la vue d'Israël Silvestre mentionnée plus loin ; on le voit posé sur un socle de trois marches, dans l'axe central du Parterre et du Château [3]. Quant aux plâtres, qu'on expose après les avoir peints pour leur donner de la résistance aux intempéries, ils soulèvent un problème plus compliqué. On peut se demander, en effet, si ce sont les modèles de statues destinées au Parterre. Cela n'est pas sûr, car seul Baptiste Tubi reçoit 771 livres et 3 sols, le 4 mai de l'année suivante, « pour quatre figures de plâtre faites et posées sur le bord du Parterre d'eau », et, en 1679, 300 livres, « sur les trois figures *de plâtre* qu'il a faites et posées sur des piédestaux *de bois* au Parterre d'eau [4] ». Quoi qu'il en soit, il reste acquis que des plâtres ont été provisoirement posés au Parterre d'eau, en attendant les vingt-quatre marbres commandés par Colbert.

Au commencement de 1682, ceux-ci n'y sont point encore, et ceux-là n'y sont déjà plus. Il existe une grande vue de la façade, dessinée par Israël Silvestre et portant ce millésime sur la gravure [5] ; ce document, dont le dessin original est mis sous les yeux du lecteur, et où l'Aile du nord est par avance indiquée, ne marque plus aucune statue devant le Château ; les plâtres ont évidemment disparu à ce moment ; seuls les anciens jets d'eau et, sur le premier plan, les Sphinx aux enfants animent la perspective un peu plate et monotone du Parterre. Mais voici qu'au printemps de 1682, on a voituré de Paris à Versailles au moins « dix-sept figures de marbre *posées au Parterre d'eau* et à la Renommée », et que des piédestaux « de pierre de liais » ont été bâtis au Parterre pour les recevoir [6] ; en même temps, des plantations nouvelles y ont été faites et quatre-vingt-un vases de cuivre posés sur des socles neufs [7]. Tout cet ensemble de travaux et ce remaniement évident du Parterre semblent établir que la plus grande partie de nos statues ont été en place devant le Château et que Louis XIV s'est donné, pendant quelque temps, le plaisir de les y voir, dans la disposition qu'il avait décidée dix ans auparavant. En tout cas, la démolition du premier Parterre d'eau, attestée dès la fin de 1683, montre qu'une telle installation fut de courte

durée; c'est à ce moment, coïncidant avec la mort de Colbert, que les marbres reçurent les emplacements où nous les voyons aujourd'hui.

Malgré l'intérêt de ces souvenirs, l'histoire du premier Parterre d'eau serait incomplète, si l'on se bornait aux détails qui viennent d'être rappelés. Le projet primitif du décor de sculptures était bien plus vaste qu'il n'a été dit et d'un symbolisme encore plus compliqué. Il n'y a pas de meilleure façon de le faire connaître que de citer la page de la vie inédite de Charles Le Brun, par Claude Nivelon, où se trouve exposée, avec tous les éclaircissements utiles, une des imaginations les plus grandioses du Premier Peintre :

Il fit un dessin dans ce temps d'un parterre nommé d'eau, composé de manière que l'on pourrait aller partout entre les jardins et les fleurs qui l'environnent dans tous les retours composés de quatre grandes pièces d'eau ou bassins répondant aux pavillons du Palais et d'un grand rond dans le milieu, le tout lié ensemble par leurs angles droits et de retour.



LE CHATEAU, VU DU PARTERRE D'EAU. 1681.

ESTAMPE D'ALLARD.

Ce parterre est une représentation de toute la masse ou construction universelle. Les quatre éléments étaient placés aux angles du parterre, représentés sous la figure de quatre enlèvements..., celui de Rhée par Saturne, d'Orythie par Borée, Coronis par Neptune et Proserpine par Pluton. Ces groupes sont exécutés de marbre des plus habiles sculpteurs. De plus, vingt-quatre figures, qui ont été placées depuis dans le tour d'un autre parterre [Parterre du nord], sont les quatre représentations des Éléments simples, les quatre Parties de l'Année, les quatre Parties du Jour, les quatre Parties du Monde, les quatre Poèmes, les quatre Complexions de l'Homme, le tout avec leurs attributs en général, par lesquels est dépeint et figuré, comme est dit, l'union ou l'enchaînement de ce qui compose l'Univers.

Dans le milieu de la grande pièce d'eau devait être un rocher percé de quatre côtés, sur lequel devaient être placées les neuf Muses en marbre blanc nommées, au rang des fontaines, celles des Arts et des Muses. D'un côté, sur le haut du rocher, se voient Apollon et toutes ses Filles de Mémoire, disposées selon leur élévation et degré, et de l'autre côté le cheval Pégase qui s'élève en faisant sortir du rocher la fontaine Hippocrène, dont l'eau, tombant entre les fentes de ce rocher et au devant des quatre ouvertures comme une glace ou cristal, laisse voir au travers de ce miroir le fleuve Hélicon accompagné de ses nymphes assises ensemble sous le rocher. Plusieurs enfants y sont mêlés, jouant avec des cygnes jetant de l'eau et des dragons, dans le bas et les fentes du rocher. Quelques nymphes reçoivent de l'eau de cette fontaine, pour figurer les savantes personnes, telles que Sapho qui s'est rendue recommandable par ses ouvrages poétiques. Cette masse ainsi représentée est une figure en corps des effets et des vertus du Soleil, lequel préside et domine sur les neuf cercles figurés par les neuf Muses, et par ces jets d'eau la distribution ou influxion qui se fait de leurs influences dans toute la masse universelle.

Dans les quatre pièces d'eau répondantes aux pavillons du Palais devaient être représentées quatre différents sujets de ravissement pour accompagner ce sujet physique ; celui d'Europe par Jupiter sous la forme d'un taureau ; la nymphe Melanippe par Neptune sous celle d'un dauphin ; Arion jouant de la lyre sur le dos de celui qui le retira du naufrage, et Phryxus et Hellé sa sœur sur un bélier. On n'aura pas de peine à juger que ces sujets représentent les mutations des Éléments : la Terre par le taureau, l'Eau par Neptune, l'Air par Arion, et le Feu par le bélier de Mars. Ces groupes de figures sont environnés de Tritons et de plusieurs enfants et animaux jetant de l'eau, semblant se rendre tous à de grandes coquilles construites aux angles de chaque bassin, de manière qu'ils devaient servir de degrés pour faciliter la descente sur de petites gondoles destinées pour se divertir sur l'eau. On a changé depuis cette disposition, à raison que l'espace a été jugé trop resserré pour tant d'ouvrages ensemble [1].

Revenons à l'année 1674, où nous avons trouvé achevé un nombre déjà considérable de fontaines et de bosquets. La Cour les parcourut à loisir pendant quatre mois, du 30 juin à la fin d'octobre, ce qui fut le séjour le plus long que le Roi eût encore fait dans son cher Versailles. Louis XIV s'y reposa des fatigues que lui avait coûtées la seconde conquête de la Franche-Comté, et y donna six journées de fêtes, espacées du 4 juillet au 31 août. De la relation de Félibien, qui commente la suite des six estampes de Le Pautre et de Chauveau, j'extrais les détails qui ont un intérêt topographique [2]. On en pourrait tirer beaucoup d'autres sur la vie de la Cour et le caractère qu'eurent à cette époque les divertissements royaux.

Le Roi sort de ses appartements, à quatre heures, le soir du mercredi 4 juillet, et va au Marais. Le bosquet inventé par Madame de Montespan est décoré de festons de fleurs et d'orangers ; les tables de marbre et aussi les marches de gazon sont couvertes « de jattes et de cuvettes de porcelaine », où sont les fruits, et de corbeilles remplies de pâtes et de confitures sèches. On fait collation au bruit des eaux qui se mêle au son des violons et des hautbois. Sur les huit heures, on se rend dans la cour du Château, qui se trouve illuminée pour le spectacle. La scène occupe toute la surface de la petite cour pavée de marbre ; elle est bordée de caisses d'orangers, de girandoles, de guéridons et de vases d'or, et elle a pour fond de perspective les huit colonnes portant le balcon doré. Les jets de la fontaine, tout enguirlandée, sont reçus et engloutis dans des vases de fleurs, afin d'empêcher que les eaux ne couvrent les voix et la symphonie des instruments [3]. Le Roi étant placé, les musiciens et les autres acteurs de l'Académie Royale de musique représentent *Alceste*, la dernière tragédie de Quinault, dont la musique est « du sieur de Lully ». Ensuite Leurs Majestés vont prendre à l'intérieur du Château « le souper de la médianoche ».

La seconde journée, qui a lieu le mercredi 11, se compose d'un spectacle à Trianon, et d'un souper dans l'île qui fait le milieu de la Salle du Conseil, éclairée par cent cinquante lustres suspendus entre les arbres. La troisième journée, celle du 19, commence à la Ménagerie, où se donne la collation ; puis on s'embarque sur des gondoles superbement parées, que suit sur le Canal un grand vaisseau rempli de musiciens, comme à Venise : « Sa Majesté demeura environ une heure à goûter la fraîcheur du soir et entendre les agréables concerts des voix et des instruments, qui seuls interrompaient alors le silence de la nuit qui commençait à paraître. Ensuite de cela, le Roi descendit à la tête du Canal et, étant entré dans sa calèche, alla au théâtre que l'on avait dressé devant la Grotte, pour la représentation de la comédie du *Malade imaginaire*, dernier ouvrage du sieur Molière. » L'intérieur de la Grotte de Téthys, qu'on apercevait avec ses groupes et ses eaux, étincelait d'invisibles lumières ; il faisait aux yeux un charmant spectacle, mais ce n'en était pas moins un décor assez singulier pour cette comédie de vie bourgeoise, où le pauvre Molière avait joué, l'année précédente, pour la dernière fois.

Le 28 juillet, quatrième journée des fêtes, le Théâtre d'eau est choisi pour la collation, qui se trouve disposée sur les degrés de gazon de l'amphithéâtre, et l'on y admire les effets d'eaux variés sans cesse jusqu'à l'entrée de la nuit ; puis on se rend au bout de l'allée du Dragon, sans doute au pied de la Tour d'eau ; il y a été mis un théâtre d'ordre corinthien, où, dans la décoration d'un jardin fabuleux, Lully

fait jouer ses *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*[1]. Après le spectacle, Leurs Majestés font, en calèche et aux flambeaux, tout le tour du Petit Parc et remontent du Bassin d'Apollon au Parterre d'eau, d'où elles voient tirer un feu d'artifice sur le Canal. En rentrant au Château après minuit, une surprise les attend dans la cour de Marbre, qu'éclaire une illumination merveilleuse ; c'est le souper de la médianoche, qui est servi sur une table octogone, autour d'une décoration de la fontaine surmontée d'une colonne illuminée de six cents bougies. L'éclairage des eaux et des façades, la musique, l'excellence du souper et les ingénieuses décorations de Vigarani occupèrent la Cour, jusque sur les deux heures que le Roi se retira.

Après cette brillante soirée, Versailles se reposa jusqu'au 18 août. Un noble épisode marqua la cinquième journée : M. de Gourville, envoyé par Condé, présenta au Roi cent sept drapeaux et étendards pris à la bataille de Senef. L'après-midi, la collation fut dressée au milieu des allées du grand bosquet situé entre l'Allée de Bacchus et l'Allée Royale. Le théâtre était dans l'Orangerie : on y joua la tragédie d'*Iphigénie*, « dernier ouvrage du sieur Racine, qui reçut de toute la Cour l'estime qu'ont toujours eue les pièces de cet auteur ». On alla voir ensuite une illumination de la pièce d'eau qui fait la tête du Canal et qui était entourée d'une décoration vraiment surprenante. Le motif principal, composé par Le Brun, représentait un monument à la gloire du Roi, de la forme d'un obélisque surmonté d'un soleil et entouré de figures symboliques et de renommées. Le tout fut détruit dans un embrasement d'artifice. Mais la plus belle fête de nuit fut celle de la dernière journée, où tout l'effet résida dans les illuminations dirigées par Vigarani. Les lignes grandioses des parterres et de l'Allée Royale étaient dessinées par des lumières, ainsi que toute la longueur des bords du Grand Canal, que décoraient des figures, des termes, des poissons et, de distance en distance, des monuments. A la tête du Canal étaient des pyramides de lumière et d'eau, et un peu en avant deux chevaux de feu domptés par des héros, dans le mouvement de ceux de Montecavallo à Rome. Leurs Majestés et la Cour montèrent en gondoles et parcoururent tout le Canal. A la croix paraissaient quatre grands pavillons ornés de termes ; au bout qui atteint Trianon était un char de Neptune entouré de tritons ; du côté de la Ménagerie, celui d'Apollon, avec les Heures volant à la tête de ses chevaux ; et toutes ces figures en transparent n'avaient pas moins de vingt-deux pieds de haut. Dans la pièce d'eau du bas du Canal se trouvait le morceau principal de l'illumination, un gigantesque palais de lumière et de couleurs, dressé sur des rochers, où les effets d'eau étaient ménagés et qu'ornaient une foule de figures. De tels spectacles étaient d'une grandeur incomparable, et Félibien devient presque éloquent à les décrire : « Dans le profond silence de la nuit, l'on entendait les violons qui suivaient le vaisseau de Sa Majesté. Le son de ces instruments semblait donner la vie à toutes les figures, dont la lumière modérée donnait aussi à la symphonie un certain agrément qu'elle n'aurait point eu dans une entière obscurité. Pendant que les vaisseaux voguaient avec lenteur, l'on entrevoyait l'eau qui blanchissait tout autour, et les rames, qui la battaient mollement et par coups mesurés, marquaient comme des sillons d'argent sur la surface obscure de ces canaux... Et les grandes pièces d'eau, éclairées seulement par tant de figures lumineuses, ressemblaient à de longues galeries et à de grands salons enrichis et parés d'une architecture et de statues d'un artifice et d'une beauté jusqu'alors inconnus et au-dessus de ce que l'esprit humain peut concevoir. »

De tels spectacles laissaient dans l'esprit un souvenir d'autant plus profond qu'ils apparaissaient comme le délassement d'un grand prince entre deux périodes de victoires. C'est ainsi qu'en parle Corneille, qui semble les avoir vus, dans ses *Vers présentés au Roi sur sa campagne de* 1676. La pièce s'adresse d'abord aux ennemis de la France (« Ennemis de mon Roi, Flandre, Espagne, Allemagne »), et leur rappelle la façon dont Louis XIV a su les vaincre :

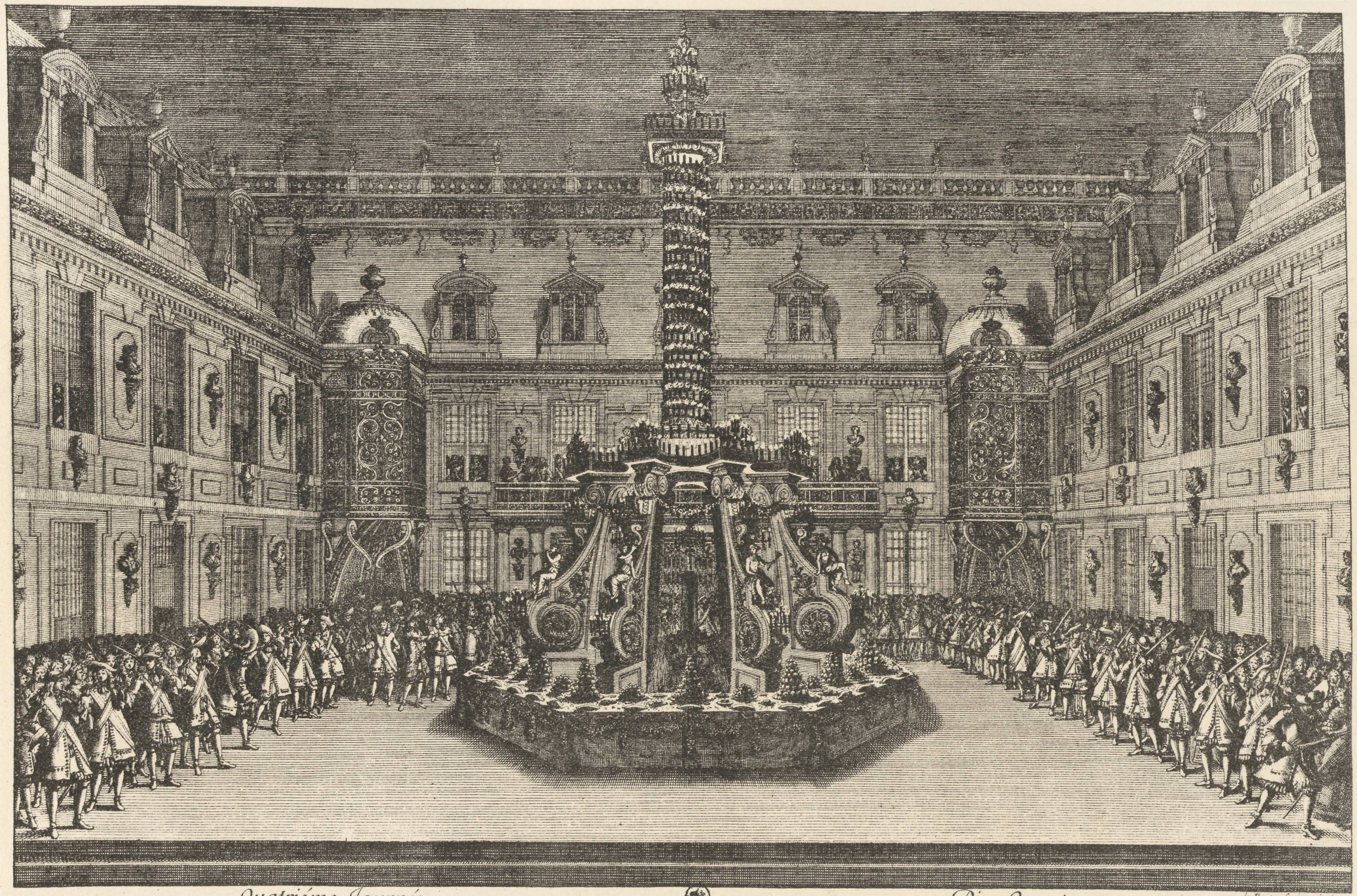
Mon prince en use ainsi : ses fêtes de Versailles
Lui servent de prélude à gagner des batailles,

Et d'un plaisir pompeux l'éclat rejaillissant
Dissipe vos projets en le divertissant.
Muses, l'aviez-vous cru ? . . . .
Aviez-vous deviné que ce parc lumineux,
Ces belles nuits sans ombre, avec leurs jours d'applique [artificiels],
Préparaient à vos chants un objet héroïque ?
Dans ces délassements où tant d'art a paru,
Voyez-vous Aire prise et Maëstricht secouru ?
C'était là toutefois, c'était l'heureuse suite
Qu'y destinait dès lors son heureuse conduite.
Dans ce brillant amas de feux et de beautés,
Sa grande âme s'ouvrait à ses propres clartés :
Au milieu de sa Cour au spectacle empressée
La guerre s'emparait de toute sa pensée ;
Et ce qui ne semblait que nous illuminer
Lui montrait des remparts ailleurs à fulminer.
J'en prends Aire à témoin et les mers de Sicile,
L'esprit de liberté qui règne en toute l'île,
L'âme du grand Ruyter et ses vaisseaux froissés [1]...

La série de fêtes de 1674 fut la dernière avant l'installation de la Cour à Versailles ; mais les séjours continuaient à être fréquents, facilités qu'ils étaient par les commodités nouvelles du Château et de la ville. Chaque fois, il y avait divertissements et comédie, et la *Gazette* ne dédaignait pas d'en rendre compte.

Je donnerai comme exemple de ces récits officiels, bien qu'ils remontent à l'année 1672, deux correspondances de Versailles, l'une sur un séjour de printemps, l'autre sur un séjour d'automne : « Le 11 de ce mois [de mars], Monsieur et Madame, qui étaient allés à Paris, vinrent rejoindre ici Leurs Majestés, qui continuent d'y prendre les divertissements de la promenade et tous les autres que peut leur fournir un si beau lieu. Le Roi, ayant bien voulu faire l'honneur à l'Académie Française de s'en déclarer le protecteur, elle vint ici le 12 lui en rendre très humbles grâces. Le sieur de Sainctot, maître des cérémonies, l'introduisit en la chambre de Sa Majesté, et l'archevêque de Paris, directeur de cette célèbre compagnie, porta la parole avec l'éloquence et la grâce que l'on admire dans tous ses discours. Sadite Majesté fit une réponse très favorable et en des termes dignes d'un si auguste monarque, et qui marquaient le désir qu'Elle a de faire fleurir les belles-lettres. A l'issue de cette audience, le marquis d'Angeau [*sic*], qui est du nombre des Quarante qui composent cette compagnie, les traita à dîner dans son hôtel avec une somptuosité singulière. Le 13, Leurs Majestés, avec lesquelles étaient Monsieur et Madame, ouïrent dans la Chapelle du Château la prédication du Père Bourdaloue, jésuite... Le 16, les députés de Provence présentèrent au Roi le cahier de la province [2]. » On était alors en carême et les spectacles chômaient. En d'autres temps, ils faisaient une des distractions principales, comme le rappelle avec insistance cette correspondance du mois de septembre : « La Cour continue de prendre ici les divertissements de la saison, entre lesquels celui de la comédie a ses jours. Le 17, la troupe du Roi y en représenta une des plus agréables, intitulée *les Femmes savantes*, et qui fut admirée d'un chacun. Le 20, les Italiens y jouèrent l'une de leurs pièces plus comiques. Le 21, la seule troupe royale y continua ses représentations, avec beaucoup d'applaudissements ; et l'on peut juger par là s'il y a quelque cour en toute l'Europe qui soit divertie de cette manière, qui ne peut aussi convenir qu'à la grandeur de notre monarque qui paraît en toutes choses [3]. »

Il plaît de rappeler encore le séjour du mois de juillet 1676, afin de pouvoir renvoyer le lecteur aux lettres de Madame de Sévigné, qui en parle à plusieurs reprises : « On se réjouit à Versailles ; tous les jours, des plaisirs, des comédies, des musiques, des soupers sur l'eau. On joue tous les jours dans l'appar-



Quatriéme Journée.

Festin, dont la table estoit dressée autour de la fontaine de la cour de marbre du Chasteau de Versailles, au dessus de laquelle s'eleuoit vne Colomne toute de lumiere.

Dies Quartus.

Cœna, cujus mensa extructa erat circa fontem marmorei cauædij Versaliarum, supra cujus apicem Columna ignea exurgebat.

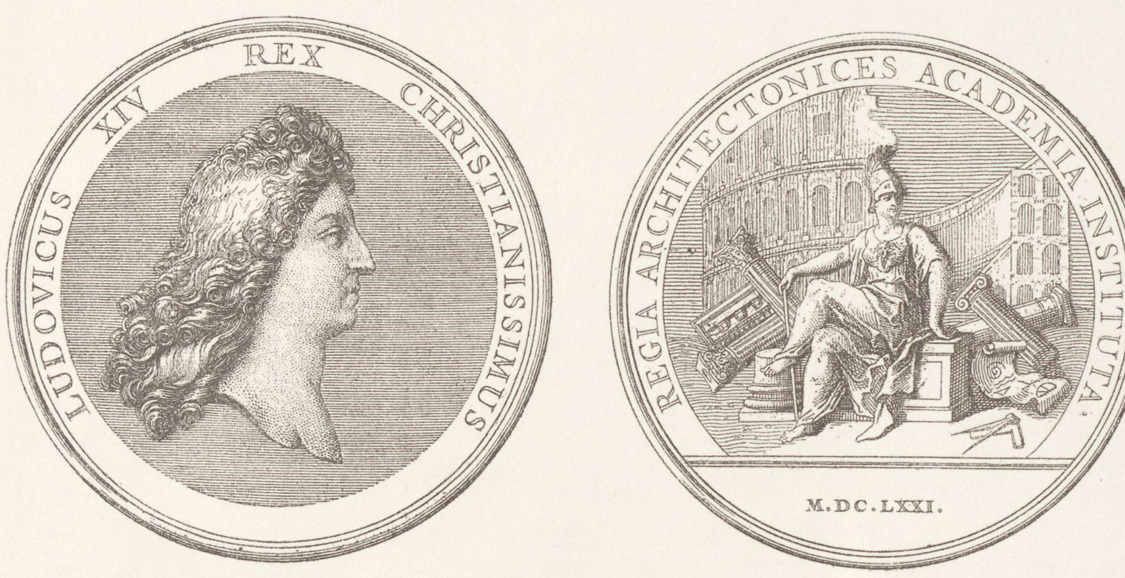
le Pautre, sculps. 1676.

LE SOUPER DANS LA COUR DE MARBRE PENDANT LES FÊTES DE 1674.

ESTAMPE DE LE PAUTRE.

tement du Roi, la Reine, les dames et tous les courtisans ; c'est au reversi... Voilà où l'on voit perdre ou gagner tous les jours deux ou trois mille louis. » On trouve, dans la lettre du 29 juillet, cette jolie description du jeu avant la promenade, qu'il faut se représenter, je crois, dans l'Appartement des Bains : « Je fus samedi à Versailles avec les Villars... Vous connaissez la toilette de la Reine, la messe, le dîner. Mais il n'est plus besoin de se faire étouffer, pendant que Leurs Majestés sont à table ; car, à trois heures, le Roi, la Reine, Monsieur, Madame, Mademoiselle, tout ce qu'il y a de princes et princesses, Madame de Montespan, toute sa suite, tous les courtisans, toutes les dames, enfin ce qui s'appelle la Cour de France, se trouve dans ce bel appartement du Roi que vous connaissez. Tout est meublé divinement, tout est magnifique. On ne sait ce que c'est que d'y avoir chaud ; on passe d'un lieu à l'autre sans faire la presse en nul lieu. Un jeu de reversi donne la forme et fixe tout... Mille louis sont répandus sur le tapis, il n'y a point d'autres jetons. Je voyais jouer Dangeau, et j'admirais combien nous sommes sots auprès de lui... Cette agréable confusion, sans confusion, de tout ce qu'il y a de plus choisi dure jusqu'à six heures depuis trois. S'il vient des courriers, le Roi se retire pour lire ses lettres, et puis revient. Il y a toujours quelque musique qu'il écoute et qui fait un très bon effet. Il cause avec celles qui ont accoutumé d'avoir cet honneur. Enfin on quitte le jeu à l'heure que je vous ai dit... A six heures donc on monte en calèche, le Roi, Madame de Montespan, Monsieur, Madame de Thianges et la bonne d'Heudicourt sur le strapontin... Vous savez comme ces calèches sont faites : on ne se regarde point, on est tourné du même côté. La Reine était dans une autre avec les princesses, et ensuite tout le monde attroupé selon sa fantaisie. On va sur le Canal dans des gondoles, on y trouve de la musique ; on revient à dix heures, on trouve la comédie ; minuit sonne, on fait médianoche. »

Ce fut une très noble comédie qu'on eut, cette année même, au mois d'octobre, et qui dut réjouir particulièrement Madame de Sévigné. Louis XIV fit représenter devant lui, avec un éclat exceptionnel, une série d'ouvrages d'un poète un peu oublié et alors « ressuscité », comme il le déclara lui-même par la fantaisie royale[1]. La scène de Versailles fit entendre sans interruption, devant un public qui semblait déjà avoir perdu le goût de cette héroïque poésie, les six tragédies de *Cinna, Pompée, Horace, Sertorius, Œdipe, Rodogune,* et le Roi fut remercié de cette faveur par des vers célèbres, qui sont parmi les derniers qu'ait écrits le grand Corneille.



CHAPITRE SEPTIÈME

LES NOUVEAUX BOSQUETS

Versailles prenait une place de plus en plus grande dans l'imagination des peuples. Il les frappait fortement par cette accumulation si rapide de tant de merveilles, aux lieux mêmes où il n'y avait guère, quelques années plus tôt, que des garennes et des marais. Ce n'était pas sans raison que Louis XIV attachait tant de prix à une maison royale, qui ajoutait le prestige le plus raffiné des arts à la supériorité désormais incontestée de ses armées. Il se montrait attentif à en présenter avantageusement les embellissements aux étrangers et continuait à les poursuivre, même au temps des guerres, sans presque jamais les ralentir. Il lui plaisait, d'autre part, qu'on pût dire qu'il y avait tout créé de rien, participant ainsi, dans la plus grande mesure humaine, au privilège de la Divinité. Ce côté de sa pensée a un caractère puéril, qui s'accorde mal avec les préoccupations vraiment hautes qui le guidaient d'ordinaire. Son principal motif d'orgueil à Versailles, chèrement payé, d'ailleurs, par le trésor de l'État, était d'avoir amené les eaux les plus abondantes là où la nature avait tout justement refusé d'en mettre. Le premier ambassadeur moscovite qui voyait jouer ces eaux déjà fameuses et qui demandait à ses guides, pour témoigner son étonnement, « si toutes les eaux de la mer étaient à Versailles », adressait à Louis XIV, sans le savoir, la flatterie la plus délicate[1]. On peut douter même que les meilleures louanges d'un Boileau ou d'un Racine lui aient été plus agréables à lire que ce sonnet d'abbé[2], où se trouve si clairement exprimée l'idée dominante de son œuvre :

> Grand Roi, dont la valeur, la force et la prudence
> Charment également nos esprits et nos yeux,
> C'est dans ce beau séjour où l'art victorieux
> Découvre avec éclat votre magnificence.
>
> Ces eaux, qu'on voit partout couler en abondance
> Et qu'un secret effort élève jusqu'aux cieux,
> Comme au divin Moïse en ces superbes lieux
> Au premier des Héros rendent obéissance.
>
> Ce chef-d'œuvre pompeux que produit votre main
> Semble vous approcher du Pouvoir souverain,
> Qui tira du néant le Ciel, la Terre et l'Onde;
>
> Lors qu'étalant ici tant de charmes divers,
> Du lieu le plus ingrat qui fut dans l'univers
> Vous faites aujourd'hui la merveille du monde.

Le *Mercure galant*, qui présente un fidèle reflet de l'esprit du temps et qui était fort répandu dans les provinces et dans les cours étrangères, tenait ses lecteurs au courant des ouvrages ininterrompus de Versailles. Le gazetier ou plutôt son correspondant bénévole saisissait toutes les occasions, fêtes, voyages de la Cour, visites de grands personnages, pour fournir quelques détails d'actualité, devenus précieux pour nous aujourd'hui par les dates qu'ils permettent de fixer. C'était toujours par les formules les plus excessives que ces nouvelles étaient introduites : « Il ne se peut que vous n'ayez entendu parler de ce qu'on fait à Versailles pour le rendre une des merveilles du monde. On avance fort. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : nous sommes dans un règne de miracles... Le Roi ordonne et aussitôt tout se trouve exécuté [1]. »

Hors des frontières, le souvenir de ces grandes choses soutenait l'amour-propre des sujets du Roi de France en face des beautés des autres pays. Un Français doué d'esprit et de lettres, vivant en Italie et visitant Tivoli, ses villas et ses cascatelles, songeait à Versailles au milieu des splendeurs de la Villa d'Este et, après les avoir décrites avec admiration, ajoutait : « Je regardais attentivement ces bois, ces fontaines, ces jardins qui m'environnaient, et engagé insensiblement d'en faire la comparaison avec les bois, le Canal, la Grotte et toutes les ingénieuses et magnifiques fontaines de Versailles, j'avoue que je ne fus plus si touché des beautés de Tivoli, et qu'après avoir opposé l'un à l'autre, je préférai ce qui était peint dans ma mémoire à ce qui frappait mes yeux avec tant d'avantages. Je considérai que la seule puissance du Roi avait plus fait pour Versailles que la nature la plus favorable n'avait pu faire pour Tivoli [2]. » Et à ce propos, notre écrivain, qui fait célébrer lyriquement la gloire de Louis XIV par Horace et par Mécène, hôtes anciens de Tibur, développe à loisir en sa prose ses observations enthousiastes sur « la grandeur où le Roi élève la France ».

Sans cesse et sous bien des formes, on doit le remarquer, reparaît dans la littérature du temps ce rappel de l'Italie. Chacun fait allusion au désir qu'ont la France et son monarque d'enlever à la Péninsule, fût-ce en lui empruntant des hommes, le sceptre de l'art, qui lui est demeuré jusqu'à présent incontesté. Versailles est le principal champ d'expérience de ces efforts de la nation, si intelligemment soutenus par le Roi, et l'achèvement qui se prépare de ce beau domaine doit fournir aux yeux du monde la preuve de la réussite. Nulle part on ne trouve ces préoccupations exprimées avec plus de force que dans une sorte de petit guide artistique de Versailles et de Saint-Cloud, celui du sieur Combes, précédé de deux approbations autorisées, l'une de Coypel et Paillette, peintres du Roi, l'autre de Regnaudin et Coyzevox, sculpteurs du Roi [3]. La première page mérite d'être rapportée :

> L'Italie doit céder présentement à la France le prix et la couronne qu'elle a remportée jusques aujourd'hui sur toutes les nations du monde, en ce qui regarde l'excellence de l'architecture, la beauté de la sculpture, la magnificence de la peinture, l'art du jardinage, la structure des fontaines et l'invention des aqueducs. Versailles seul suffit pour assurer à jamais à la France la gloire qu'elle a à présent de surpasser tous les autres royaumes dans la science des bâtiments. Aussi est-elle redevable de cette haute estime à la grandeur et à la magnificence de LOUIS LE GRAND, son invincible Monarque.
>
> Ce prince magnanime a chéri les Arts jusqu'à un si haut point, et a su si bien les cultiver parmi le bruit des armes, que la Paix, qui est la mère et des Sciences et des Arts, pour en témoigner sa gratitude, lui a édifié le plus superbe Palais du monde, afin qu'elle l'y pût recevoir comme dans son sein, lorsqu'il revient de chez ses ennemis, chargé de lauriers et de trophées. C'est dans cette Maison royale et charmante que vous êtes invités à venir, Peuples de la Terre, Curieux et Savants. Vous y verrez l'ancienne et la nouvelle Rome ; vous y verrez tout ce que le Monde a jamais eu de beau et de surprenant. Admirez-y l'habileté, le savoir, la conduite et la délicatesse des ouvriers. Admirez-y la grandeur, la somptuosité, la magnificence et la libéralité du Prince ; et avouez que Versailles efface tous les palais enchantés de l'Histoire et de la Fable.

Les divers témoignages que je viens d'invoquer sont tous antérieurs à l'installation définitive du Roi à Versailles, et le dernier, écrit en 1680, est à peine contemporain des premières constructions de

Ce livre essaie, pour la première fois, de présenter l'histoire du Château de Versailles d'après les sources véritables de cette histoire. C'est pour les avoir ignorées ou méconnues que des ouvrages, par ailleurs méritants, ont mis en circulation tant d'erreurs et qu'on a jeté une confusion souvent inextricable de lieux, de noms et de dates dans les souvenirs de l'ancien Versailles.

Pour qui lit les mémoires des dix-septième et dix-huitième siècles, tout remplis d'allusions à la topographie de la grande « maison royale », pour qui aime simplement à replacer les personnages historiques dans le cadre où ils ont vécu, il y a un sérieux intérêt à trouver fixés, par des dates sûres et par des documents précis, la construction et les remaniements des diverses parties du Château et du Parc ; on veut suivre la destination tant de fois changée des principales pièces et des bosquets les plus célèbres, pour localiser les scènes de la vie publique et privée des souverains et les événements qui se sont passés autour d'eux. L'historien de Versailles doit fournir ces renseignements et bien d'autres du même genre, sans se contenter d'indications vagues ou de suppositions mal établies. Mais ce n'est là qu'une partie de sa tâche, et l'histoire de l'art réclame de lui d'autres devoirs.

Deux siècles d'art particulièrement féconds, sous les trois règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, ont embelli sans cesse Versailles et ses dépendances ; ils y ont amassé les merveilles les plus diverses, dont le grand nombre, qui subsiste encore, est de plus en plus admiré, étudié et reproduit. Sans parler des Jardins, où tant de chefs-d'œuvre sont restés en place, on trouve dans le Château, exécutés pour les maîtres les plus exigeants et par les artistes les plus habiles, les modèles achevés de ces styles français qui, par une rare et méritée fortune, se sont successivement imposés au goût européen. Il faut chercher à mettre un nom ou une date authentique sur chacune de ces belles œuvres du marbre, du bois et du bronze : on arrivera ainsi à constituer, par des spécimens de premier ordre méthodiquement classés, un musée complet de la décoration en France à l'époque la plus florissante.

Depuis dix ans, l'auteur réunit les matériaux de ce travail. Il croit possible de donner aujourd'hui une réponse aux principales questions ayant un intérêt direct pour l'art ou pour l'histoire. Sans faire ici la chronique de la Cour de France (ce qu'il a entrepris sous une autre forme), mais dans l'espoir d'y servir, il a tâché d'éclaircir sur beaucoup de points, et tout au moins sur ceux qui importent la topographie intérieure et extérieure de Versailles pendant les trois règnes. Il a cherché en même temps à fixer le plus possible la part de tous les artistes, en faisant rendre justice à des maîtres oubliés. L'histoire des Arts décoratifs lui devra peut-être quelques noms nouveaux et quelques dates ignorées. Tout en essayant

de reconstituer des états anciens plus ou moins entièrement disparus, et que les tableaux, les estampes ou les dessins reproduits feront connaître, il s'est attaché de préférence à l'étude des parties bien conservées; il a même tenté de détacher, pour ainsi dire, au milieu du récit historique, la monographie de chacune de ces parties, qui sont les plus intéressantes pour le visiteur et naturellement les plus instructives.

La principale nouveauté de cet ouvrage lui vient de l'usage qui a été fait des documents officiels de ce grand service des Bâtiments du Roi, qui fut une des administrations les plus régulières de l'ancien régime. Ces sources, dont la plus grande partie est inconnue, se présentent chronologiquement dans l'ordre suivant : les rapports inédits adressés à Colbert sur les premiers travaux de Louis XIV et insérés dans la correspondance générale du ministre à la Bibliothèque Nationale, les Comptes des Bâtiments, qui commencent avec l'année 1664 et sont conservés jusqu'en 1782, la correspondance éditée de Colbert, comprenant ses rapports à Louis XIV, les minutes de Louvois, aux Archives historiques du Ministère de la Guerre, le registre des ordres du Roi tenu par Mansart, enfin les plans, devis, mémoires et correspondances des Bâtiments. Ces dernières séries de documents, qui occupent des centaines de cartons aux Archives Nationales, ne sont malheureusement très complètes et un peu ordonnées que pour le règne de Louis XV et l'administration de Tournehem et de Marigny. La belle publication, due à M. Jules Guiffrey, de l'ensemble des Comptes des Bâtiments sous Louis XIV est sur le point de s'achever et permet de suivre dans les moindres détails les travaux de construction et d'art pour cette période. Il faut ajouter que ces comptes, et surtout ceux qui sont encore inédits aux Archives Nationales, ont souvent besoin, pour être bien compris et exactement interprétés, des éclaircissements qu'offrent les rapports de service adressés au Surintendant ou au Directeur général.

Les dessins anciens sont des documents de premier ordre en de telles études. Ceux qui regardent Versailles se trouvent, on peut le dire, tout à fait ignorés. L'illustration de l'ouvrage reproduit les plus intéressants, en même temps que la série si curieuse des vues peintes, en essayant autant que possible de dater les uns et les autres. Il y a des cas où une date bien établie équivaut à tout un commentaire et peut épargner de nombreuses pages. Nous n'avons plus les projets réunis par Charles Perrault, qu'a détruits l'incendie de la Bibliothèque du Louvre. Mais il nous reste, outre beaucoup de pièces éparses dans les dossiers des Archives et quelques collections particulières, la vaste série de plans et de dessins réunis au Cabinet des Estampes, dans les papiers de Robert de Cotte, qui sont en grande partie les papiers de Mansart lui-même. On a choisi, pour les présenter ici, quelques morceaux de ce trésor. On a fait aussi de nombreux emprunts aux cartons des Musées Nationaux contenant les dessins de Charles Le Brun et de son atelier, où peuvent se reconnaître une foule d'esquisses et de projets relatifs à Versailles. De grands crayons de Van der Meulen feront connaître d'anciens aspects de Versailles, étudiés d'après nature, pour les tableaux qui seront présentés en même temps au lecteur. Personne enfin ne se plaindra de rencontrer, à la place de quelques estampes de Pérelle et d'Israël Silvestre, la reproduction de leurs dessins originaux, à côté d'importantes vues inédites de Pérelle.

D'autres documents, ne rentrant pas dans les séries précédentes et dont quelques-uns sont demeurés à Versailles même, se trouveront cités au cours de l'ouvrage, ainsi que les livres imprimés du dix-septième et du dix-huitième siècle qui ont une valeur de témoignages contemporains. Les descriptions anciennes, en effet, les gazettes, les relations, les estampes officielles ou populaires, les plans gravés, les récits de promenade, la consciencieuse monographie d'architecture de J.-Fr. Blondel, voilà autant de sources, en partie utilisées déjà, qui apportent sur la vie et le décor de Versailles des indications que les sources inédites ne donnent point. Les Mémoires de cour publiés ou non, surtout Dangeau et Luynes, très incomplètement dépouillés jusqu'à présent, sont pleins de mentions précieuses, et Saint-Simon ne fournit

pas seulement des occasions de le réfuter. On est obligé de remettre sous les yeux du lecteur les passages essentiels de ces textes, avec les plus instructifs des plans et des estampes. Mais l'historien aurait tort, dans bien des cas, de se fier trop exclusivement aux imprimés anciens non plus qu'au burin des graveurs, qui, on le sait, donnaient souvent comme réalisés de simples projets. Une erreur imprimée et réimprimée par les contemporains n'en reste pas moins une erreur : les livrets de Piganiol, par exemple, rédigés à l'usage des visiteurs de Versailles, sont loin d'être toujours très sûrs. Il faut, toutes les fois qu'on le peut, compléter et contrôler les témoignages de ce genre par les renseignements d'archives.

L'auteur a le regret de ne pouvoir rendre hommage, comme il l'a fait en d'autres études, aux travaux antérieurs qui auraient pu lui servir de premiers guides. A part Eudore Soulié, son savant et respecté prédécesseur, qui a esquissé, dans le catalogue du Musée national, une brève histoire du Château, les écrivains qui se sont occupés de Versailles ont plus compliqué que débrouillé des questions par elles-mêmes assez difficiles. Des livres de Vatout ou d'Alexandre de Laborde à l'ouvrage de L. Dussieux, le progrès de l'information est plus apparent que réel; si le nombre des renseignements a augmenté depuis les historiographes officiels de Louis-Philippe, le nombre des erreurs s'est accru dans une proportion égale. La malheureuse compilation du dernier venu a accrédité mainte légende nouvelle et encombré le sujet d'une incroyable quantité d'inexactitudes, qui se sont répétées depuis et se répètent tous les jours dans les ouvrages de seconde main.

Après de telles constatations, tout le travail, on le comprend, était à reprendre en sous-œuvre, et il y avait à tenir peu de compte de celui qui semblait acquis. Trianon toutefois se trouvait mieux partagé que Versailles. L'un des deux charmants palais qui portent ce nom, le Petit Trianon de Marie-Antoinette, a eu la fortune de rencontrer un historien aussi méthodique que bien informé. Les recherches M. Gustave Desjardins allègent d'autant celles-ci. Quelques dessins inédits et quelques détails nouveaux ont pu s'ajouter à ceux qui ont été réunis par ses soins; mais on ne pouvait songer à faire entrer ici l'histoire du domaine de Trianon : il suffisait d'en fixer les lignes essentielles et de marquer au passage comment elle se rattache, ainsi que celle de Clagny, de Marly et de la Ménagerie disparue, à l'histoire même de Versailles.

Cette histoire sera-t-elle récrite un jour et de façon plus complète, en ne laissant dans l'ombre aucun détail, en produisant tous les documents seulement analysés dans ce livre et d'autres qu'on pourra découvrir encore? L'auteur est le premier à le souhaiter et croit avoir donné lui-même l'exemple de ces recherches minutieuses, par les monographies qu'il a publiées sur certaines époques de Versailles. Il espère que le contrôle des continuateurs qu'il désire leur permettra de reconnaître quelque mérite à ses efforts vers la vérité.

Château de Versailles, Janvier 1899.


LUDOVICUS MAGNUS REX CHRISTIANISSIMUS
REGIA VERSALIARUM
M·DC·LXXX·



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

HAMEAU DE TRIANON

La Maison de la Reine et la Maison du billard



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

PARTERRE DE L'ORANGERIE



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp Gerardin & Cie, Versailles

LE CHÂTEAU VU DU CÔTÉ DES JARDINS

Tableau de l'époque de Le Vau



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie. Versailles

APOLLON SERVI PAR LES NYMPHES

GROUPE DE GIRARDON ET REGNAUDIN

Dessin ayant servi pour la gravure de Jean Edelinck



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

LA CHAPELLE DU CHÂTEAU

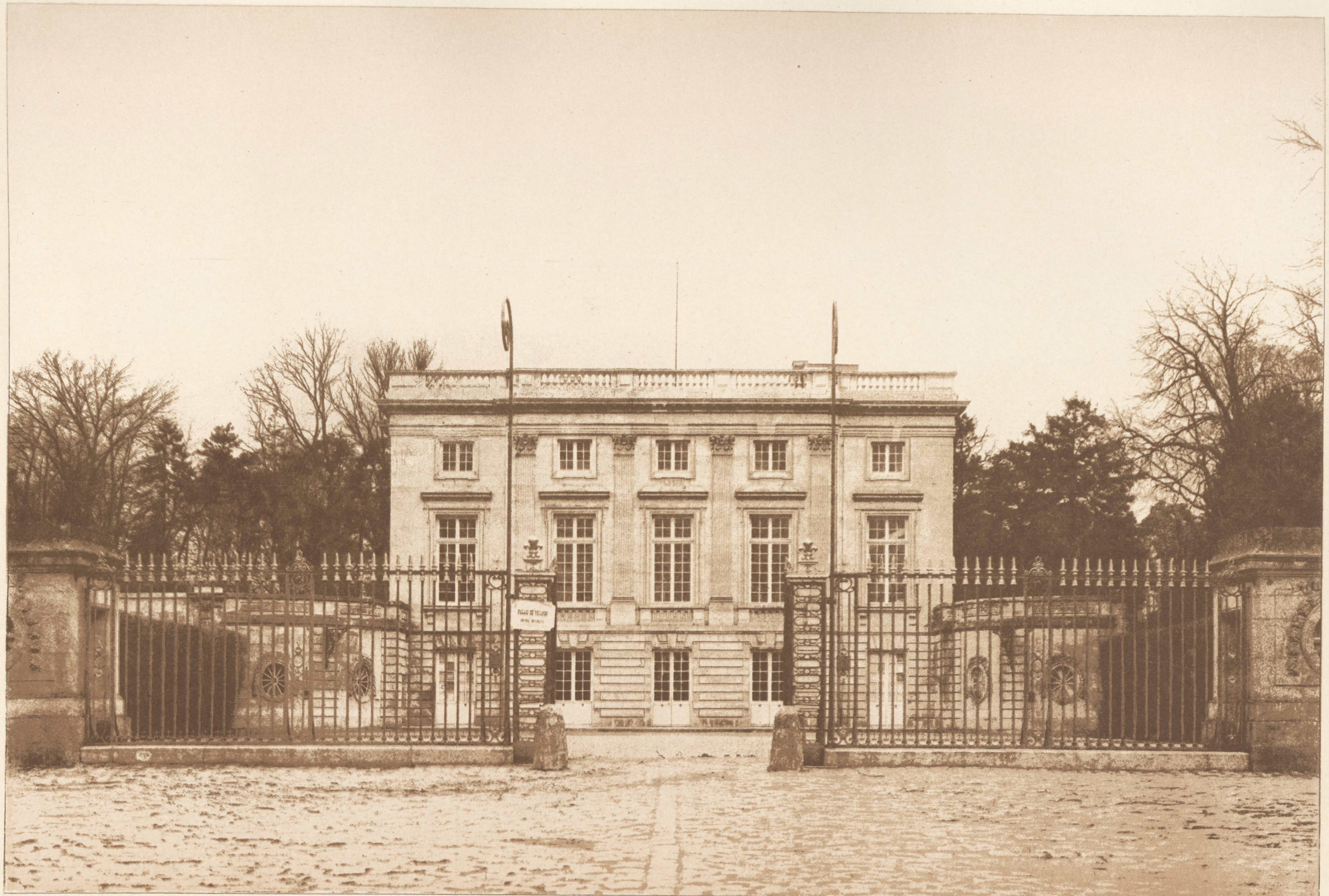


Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE JEU DE BAGUE DE LA REINE AU PETIT TRIANON

Aquarelle ayant appartenu à Marie Antoinette (Collection Parmentier)



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & C[ie] Versailles

L'ENTRÉE DU PETIT TRIANON



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie Versailles

AILE NORD DE LA COUR ROYALE



Société d'Édition Artistique, Paris

L'ENTRÉE DU PETIT TRIANON

Aquarelle ayant appartenu à Marie Antoinette (Collection Parmentier)



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

LOUIS XIV SUR LES HAUTEURS DE SATORY

Tableau de Van der Meulen montrant Versailles vers 1668



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LA PIÈCE DES SUISSES VUE DE LA TERRASSE DE L'ORANGERIE



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE TEMPLE DE L'AMOUR AU PETIT TRIANON

Aquarelle ayant appartenu à Marie-Antoinette (Collection Parmentier)



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

INSTITUTION DE L'ORDRE MILITAIRE DE SAINT LOUIS

Esquisse anonyme représentant la chambre de Louis XIV à Versailles



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp Gérardin & Cie, Versailles.

LA MACHINE ET L'AQUEDUC DE MARLY

Tableau de P. D. Martin



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie Versailles

LA GROTTE DE LA REINE AU PETIT TRIANON

Aquarelle ayant appartenu à Marie Antoinette (Collection Parmentier)

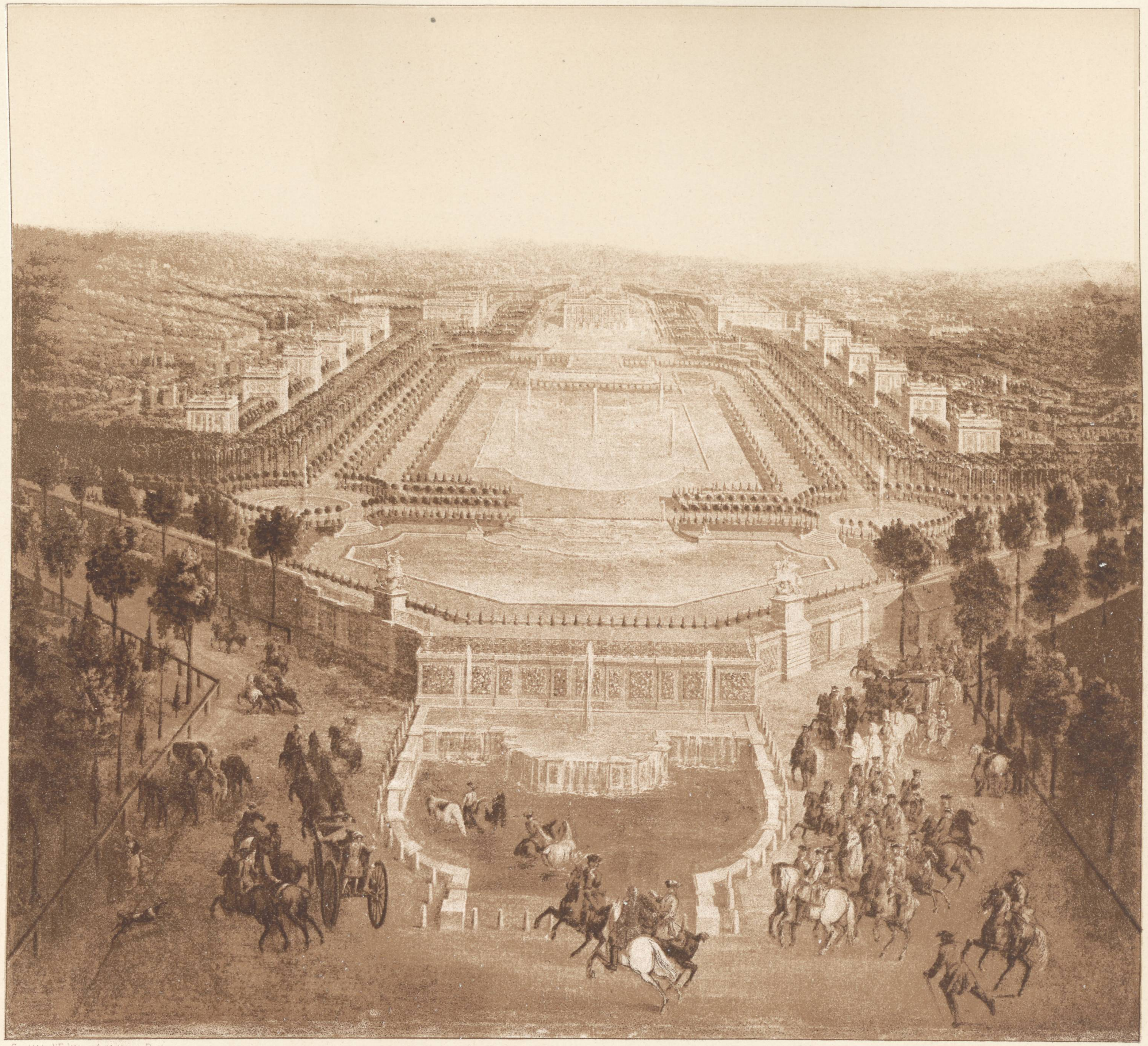


Société d'Edition Artistique

Imp. Gérardin & Cie

HAMEAU DE TRIANON

La Maison de la Reine et la Maison du Billard _ 1785



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles.

LES JARDINS DE MARLY VUS DE L'ABREUVOIR

Tableau de P.-D. Martin



Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LA PIÈCE D'EAU DE L'ILE ROYALE

Tableau d'Etienne Allegrain

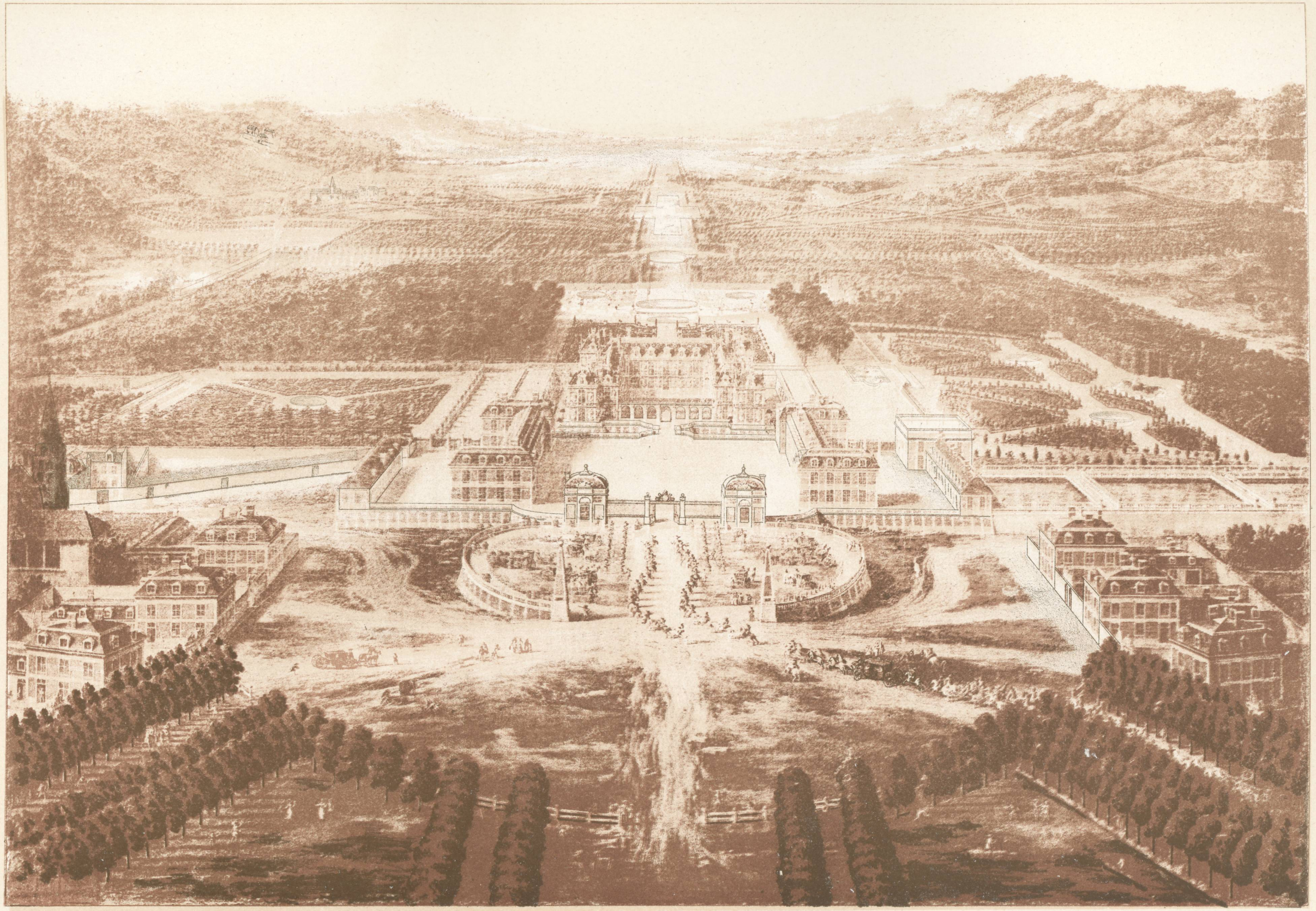


Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles.

LA CHAPELLE DU CHÂTEAU. — LE COMBLE

Architecture de Mansart



Société d'Edition Artistique

Imp. Gérardin & Cie

VERSAILLES EN 1668

Tableau de Pierre Patel



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie Versailles

APPARTEMENT DE LOUIS XV — LE CABINET DE LA PENDULE

Boiseries de Verberckt



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE CHÂTEAU DE VERSAILLES EN 1722

Tableau de P. D. Martin



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LA RIVIÈRE DU LOIRET AU PARTERRE D'EAU

Sculpture de Regnaudin Bronze des Keller _ 1689



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LOUIS XIV DEVANT LA CASCADE DE TRIANON

Par Etienne Allegrain



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE FLEUVE DE LA LOIRE AU PARTERRE D'EAU

Sculpture de Regnaudin Bronze des Keller _ 1689



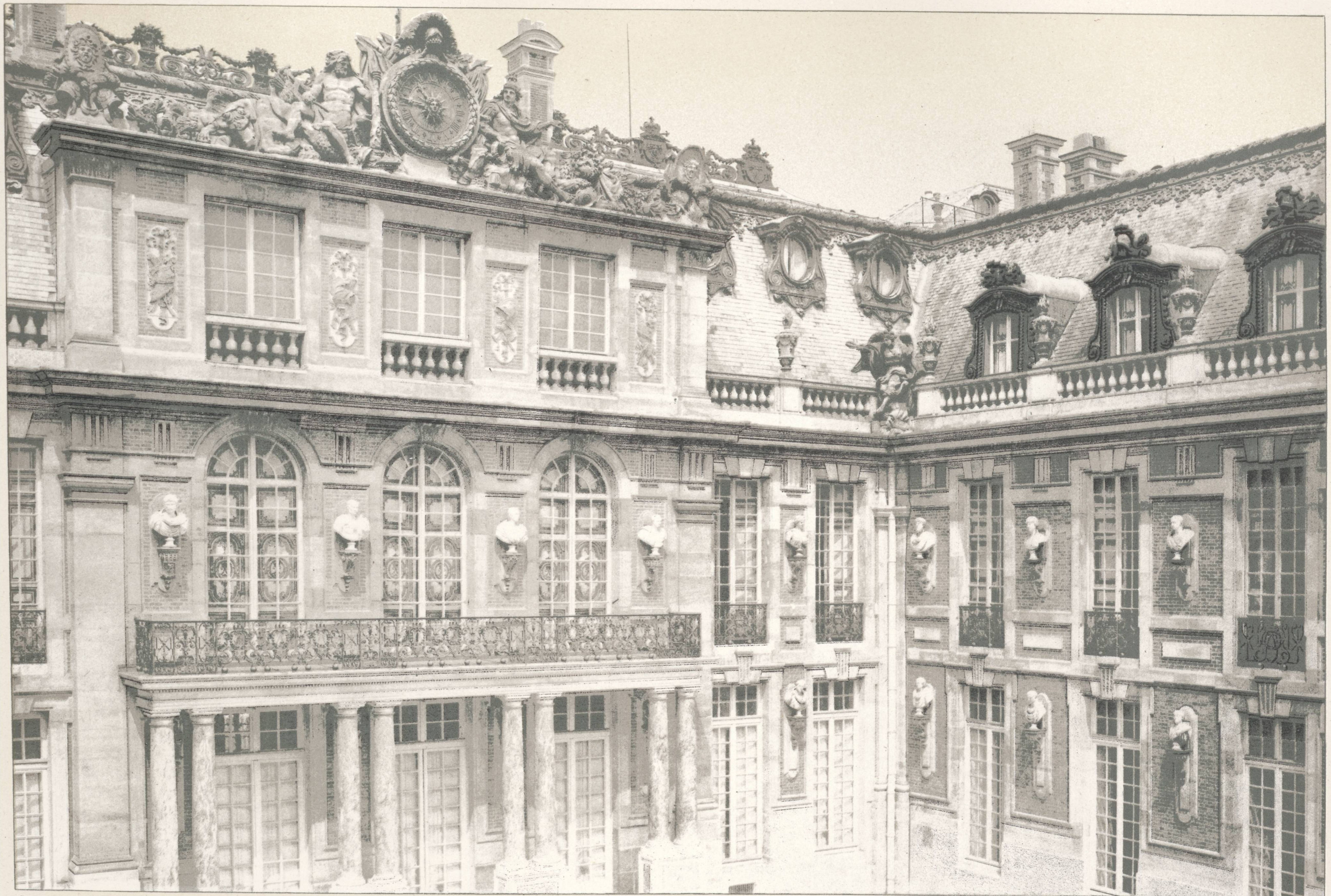
Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE BOSQUET DE LA COLONNADE

APOLLON SERVI PAR LES NYMPHES

Tableau de Cotelle

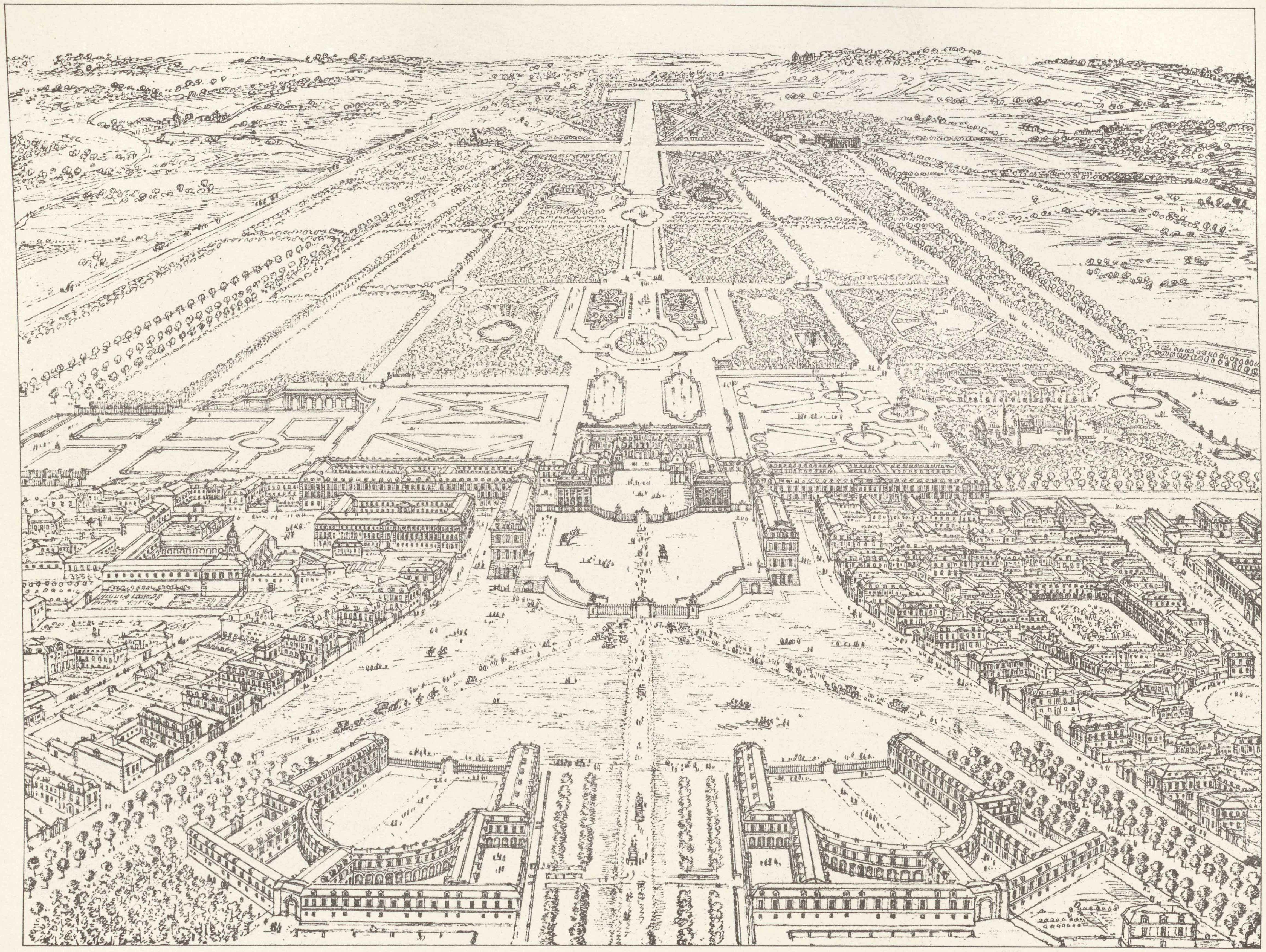


Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LA COUR DE MARBRE _ BALCON DE LA CHAMBRE DU ROI

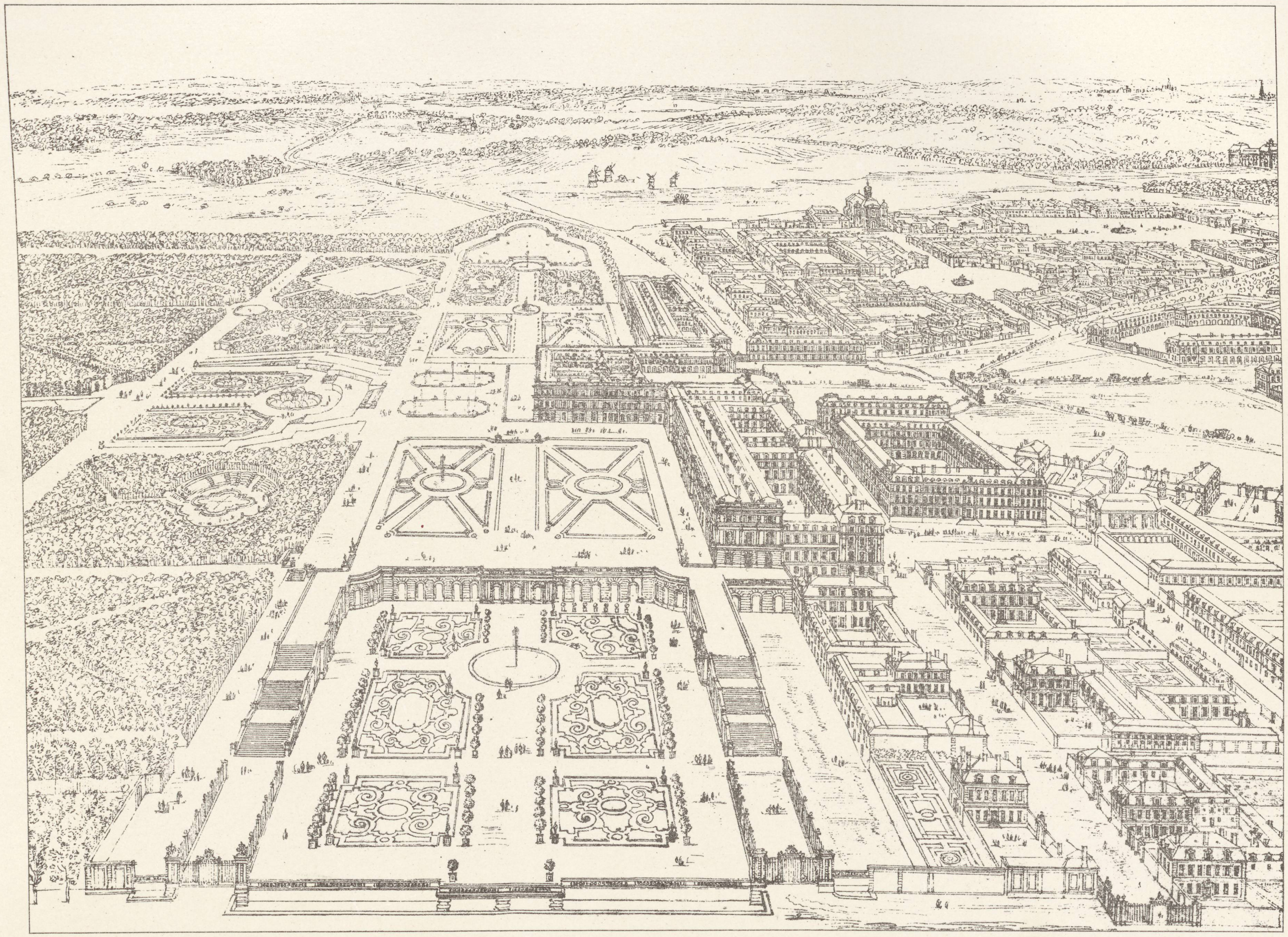
Architecture de Le Vau et de Mansart



Société d'Edition Artistique, Paris
Imp. Gérardin & Cie, Versailles.

VERSAILLES AU XVII SIÈCLE

Dessin inédit de Pérelle



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles.

VERSAILLES AU XVII SIÈCLE

Dessin inédit de Pérelle



Société d'Édition Artistique, Paris. Imp. Gérardin & Cie Versailles

LOUIS XIV VISITANT AVEC LOUVOIS LES RÉSERVOIRS DE MONTBORON

Tableau de J-B. Martin: Vue de Versailles vers 1686



Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

FONTAINE DU POINT DU JOUR, LIMIER ABATTANT UN CERF

(Sculpture de Houzeau _ Bronze de Keller, 1687.)



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie Versailles

VASE DE LA TERRASSE

Sculpture de Tubi _ Allégories à la Paix de Nimègue



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

ANGLE DU CORPS DU CHÂTEAU
CABINET DU DAUPHIN AU REZ-DE-CHAUSSÉE SALON DE LA PAIX AU 1er ÉTAGE
VASE DE LA PAIX DE NIMÈGUE



Société d'Édition Artistique Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LOUIS XIV

Marbre de Jean Warin 1666



Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE CABINET DE MADAME ADÈLAÏDE

Sculpture de Verberckt, 1767



Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LA CHAMBRE DE LOUIS XIV

Architecture de Mansart

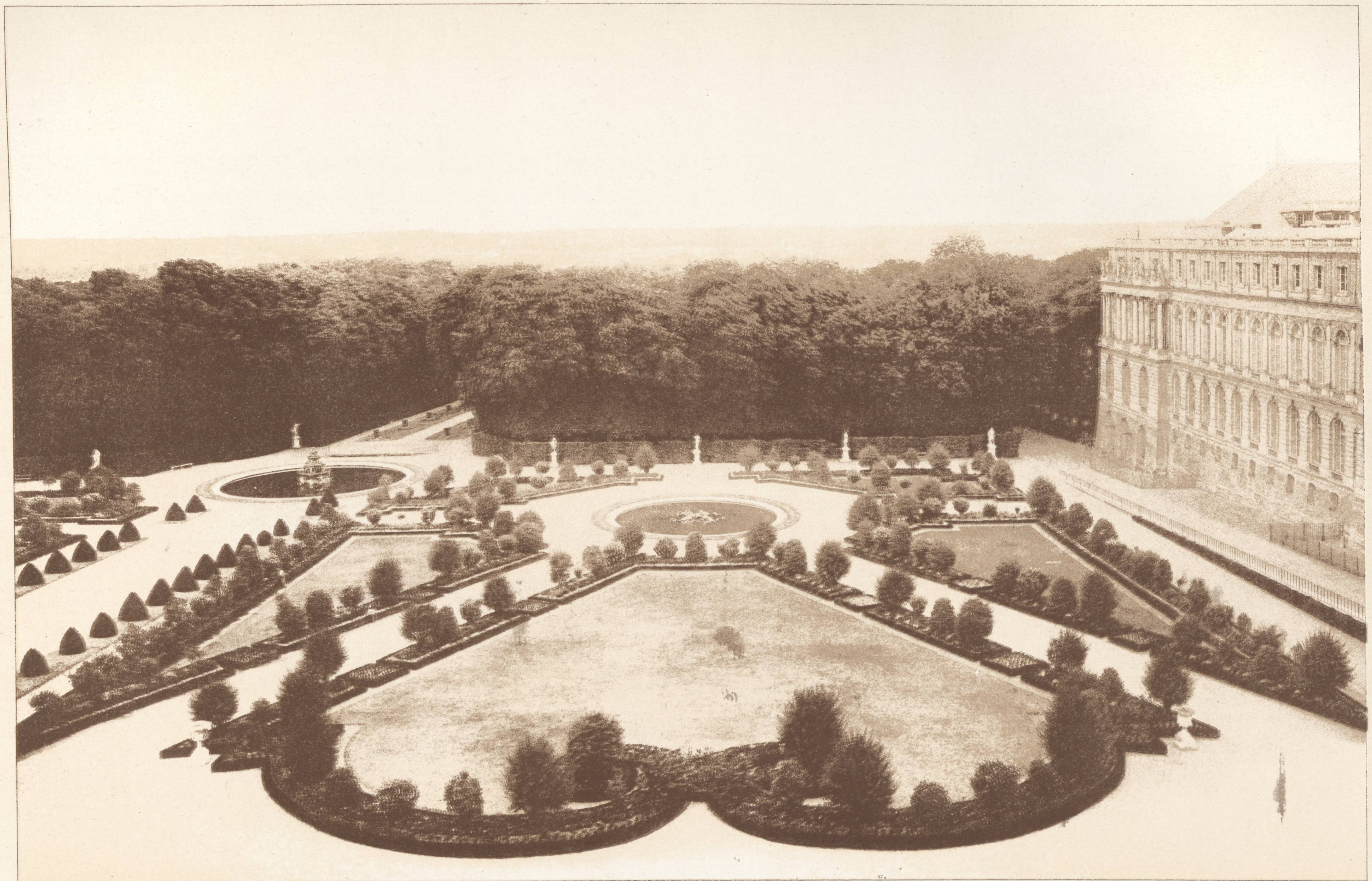


Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

PARTERRE DE LATONE LA NYMPHE A LA COQUILLE

(Imitation de l'antique par Coyzevox, Copie de Suchetet



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE PARTERRE DU NORD

Crée par Le Nôtre en 1664



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE FLEUVE DE LA GARONNE AU PARTERRE D'EAU

Sculpture de Coyzevox, Fonte de Keller. 1688

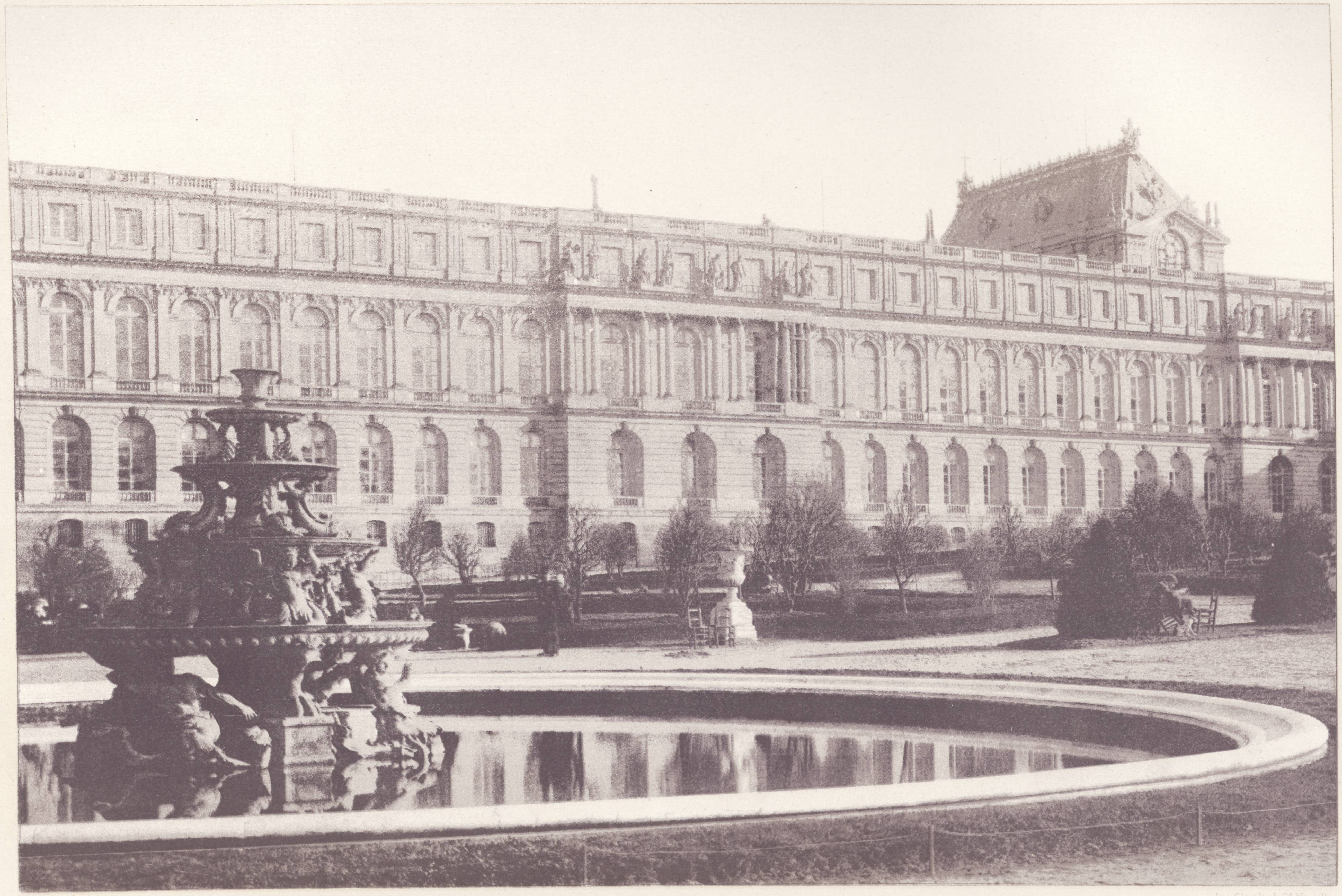


Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles.

VÉNUS ACCROUPIE

(Imitation de l'antique par Coyzevox. Bronze de Keller.)



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LA FONTAINE DE LA PYRAMIDE ET L'AILE DU NORD

Sculpture de Girardon 1672. — Architecture de Mansart 1684 – 1688



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie, Versailles.

BAS-RELIEF DE L'ESCALIER DES PRINCES

Sculpture sur pierre de 1682

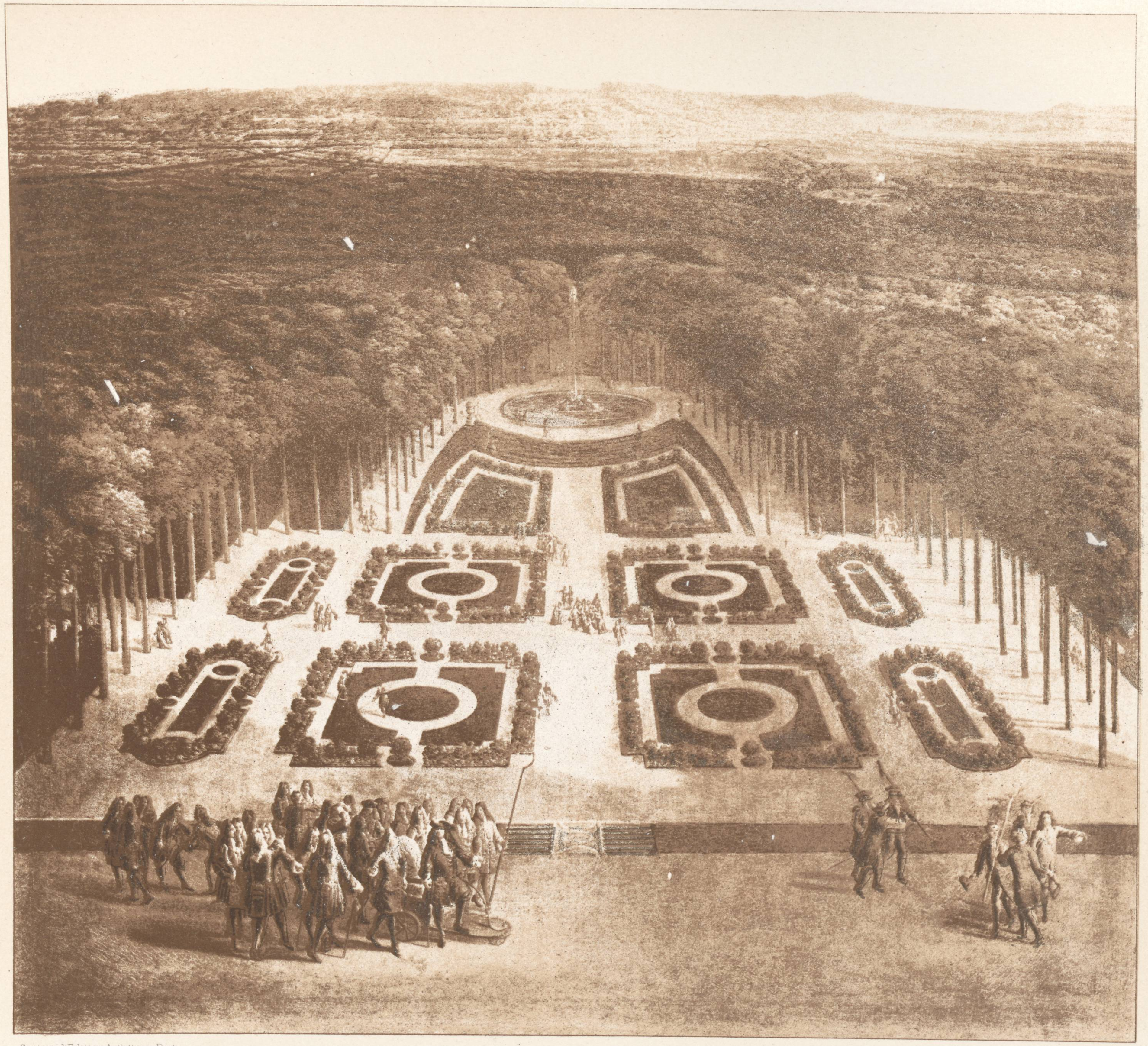


Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles.

ALLÉE D'EAU _ TROIS PETITS DANSEURS

Bronze, Sculpture de Le Gros



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LOUIS XIV VISITANT LES JARDINS DE TRIANON (PARTERRE DES MARRONNIERS)

Tableau d'Etienne Allegrain



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE BASSIN DE NEPTUNE ET L'ALLÉE D'EAU

Tableau d'Etienne Allegrain

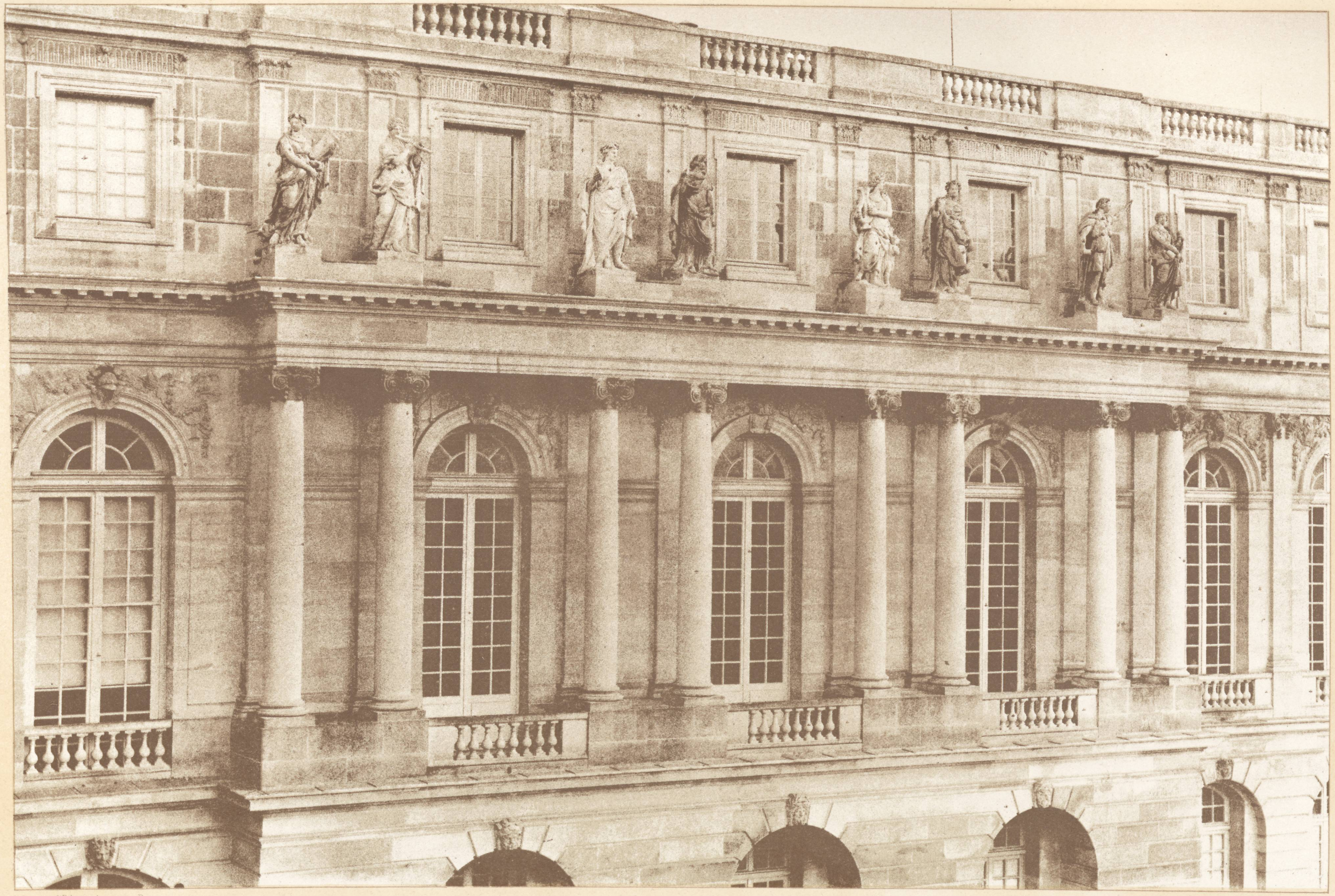


Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

FAUNE TERME DU PARTERRE DE LATONE

Sculpture de Houzeau



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

UN AVANT-CORPS DE L'AILE DU MIDI

Architecture de Mansart

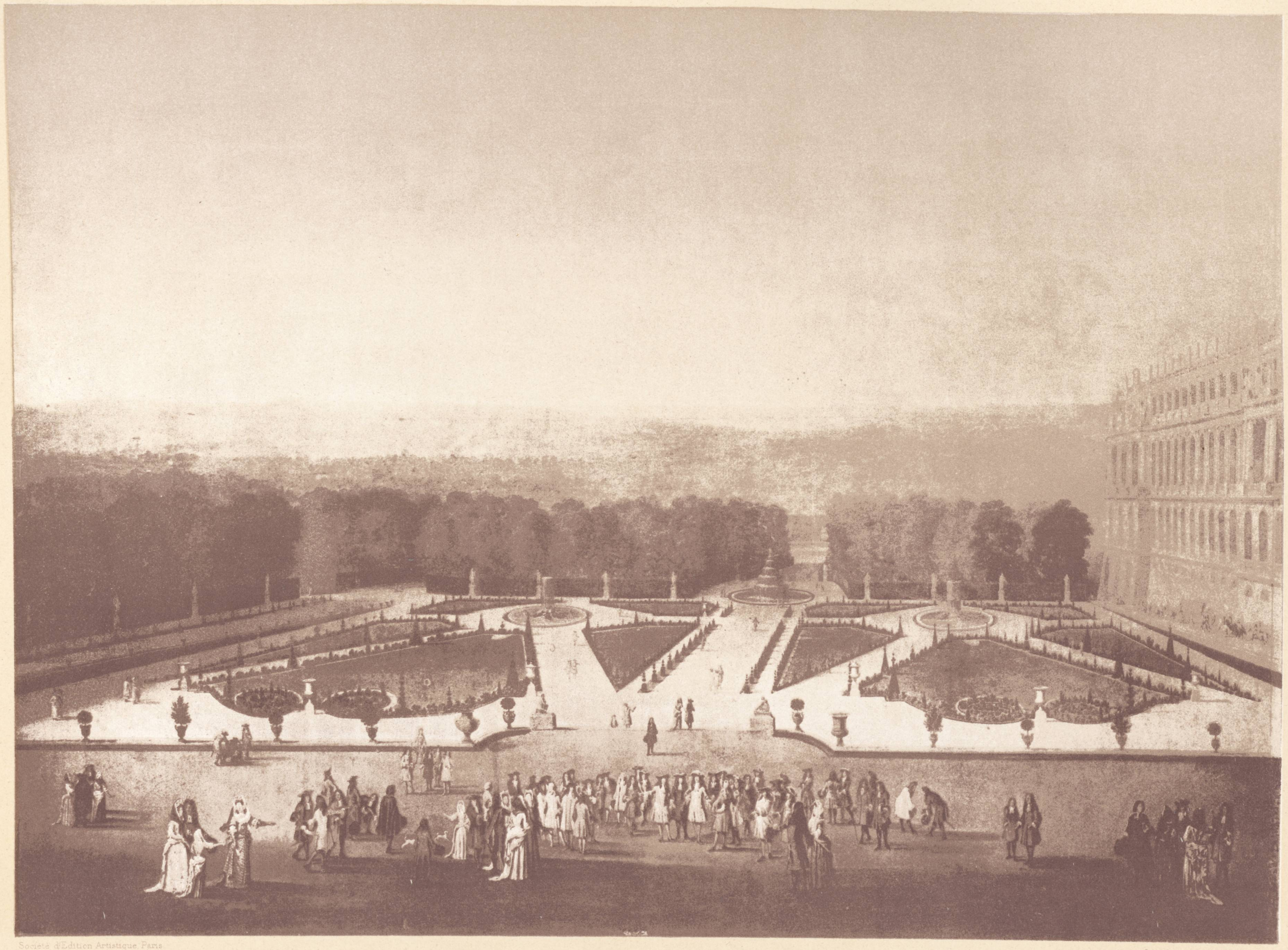


Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

LA FONTAINE DE LATONE

Sculpture des frères Marsy



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

LOUIS XIV DEVANT LE PERRON DU PARTERRE DU NORD

Tableau d'Etienne Allegrain



Société d'Edition Artistique. Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles.

LOUIS XIV PASSANT LE RHIN

Bas-relief de marbre, Sculpture des Coustou.



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

JARDIN DU GRAND TRIANON LA CASCADE OU LE BUFFET D'EAU

Architecture de Mansart



Société d'Édition Artistique Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

CHEVAUX DU SOLEIL PANSÉS PAR DES TRITONS

Groupe de marbre des frères Marsy

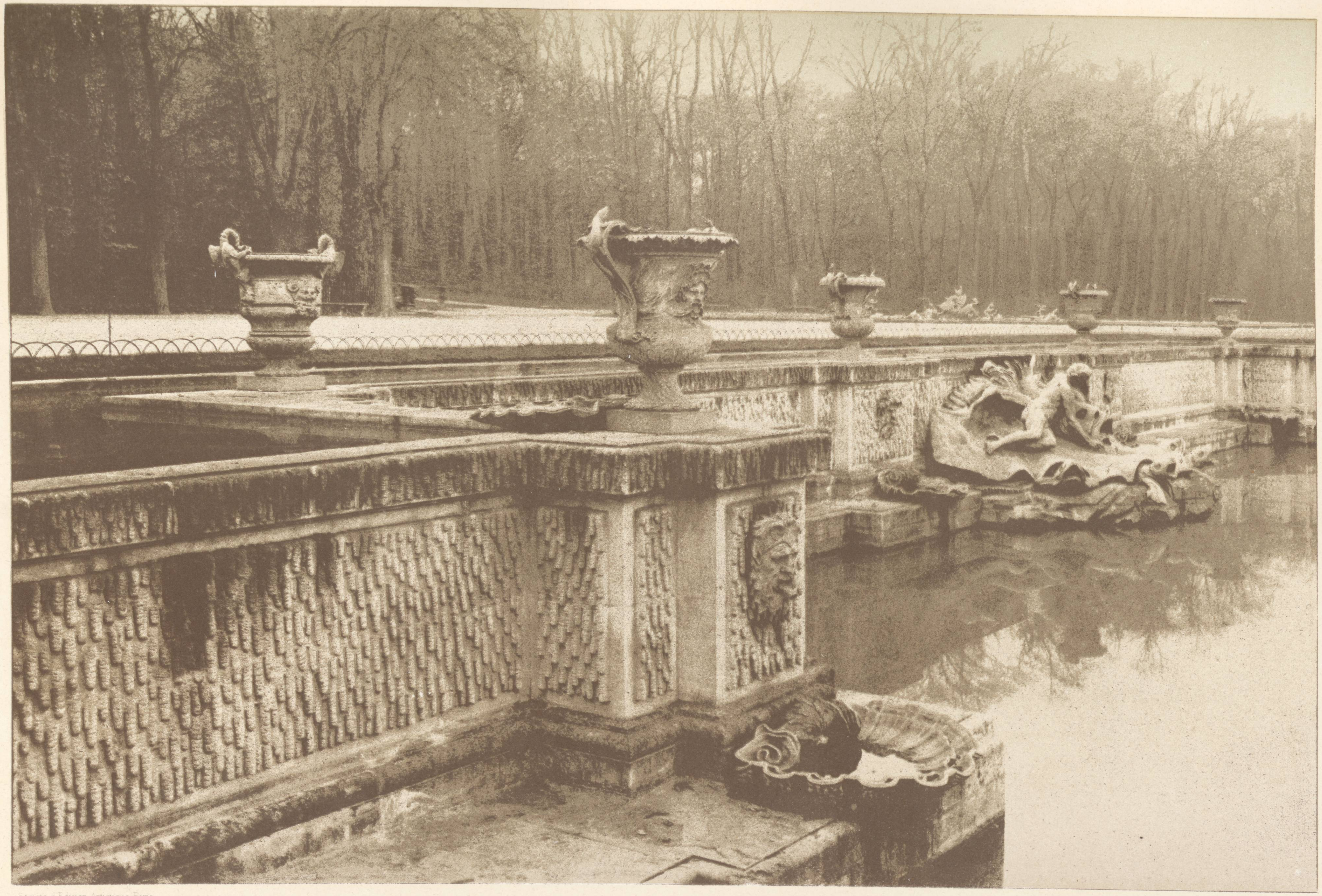
Rocher des bains d'Apollon



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

HÂMEAU DU PETIT-TRIANON _ LE MOULIN



Société d'Édition Artistique Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE BASSIN DE NEPTUNE

Architecture de Le Nôtre, 1682 _ Groupe de l'Océan. Sculpture de J. B. Lemoine, 1740.



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE FLEUVE DU RHÔNE AU PARTERRE D'EAU

Sculpture de Tubi. Fonte de Keller.

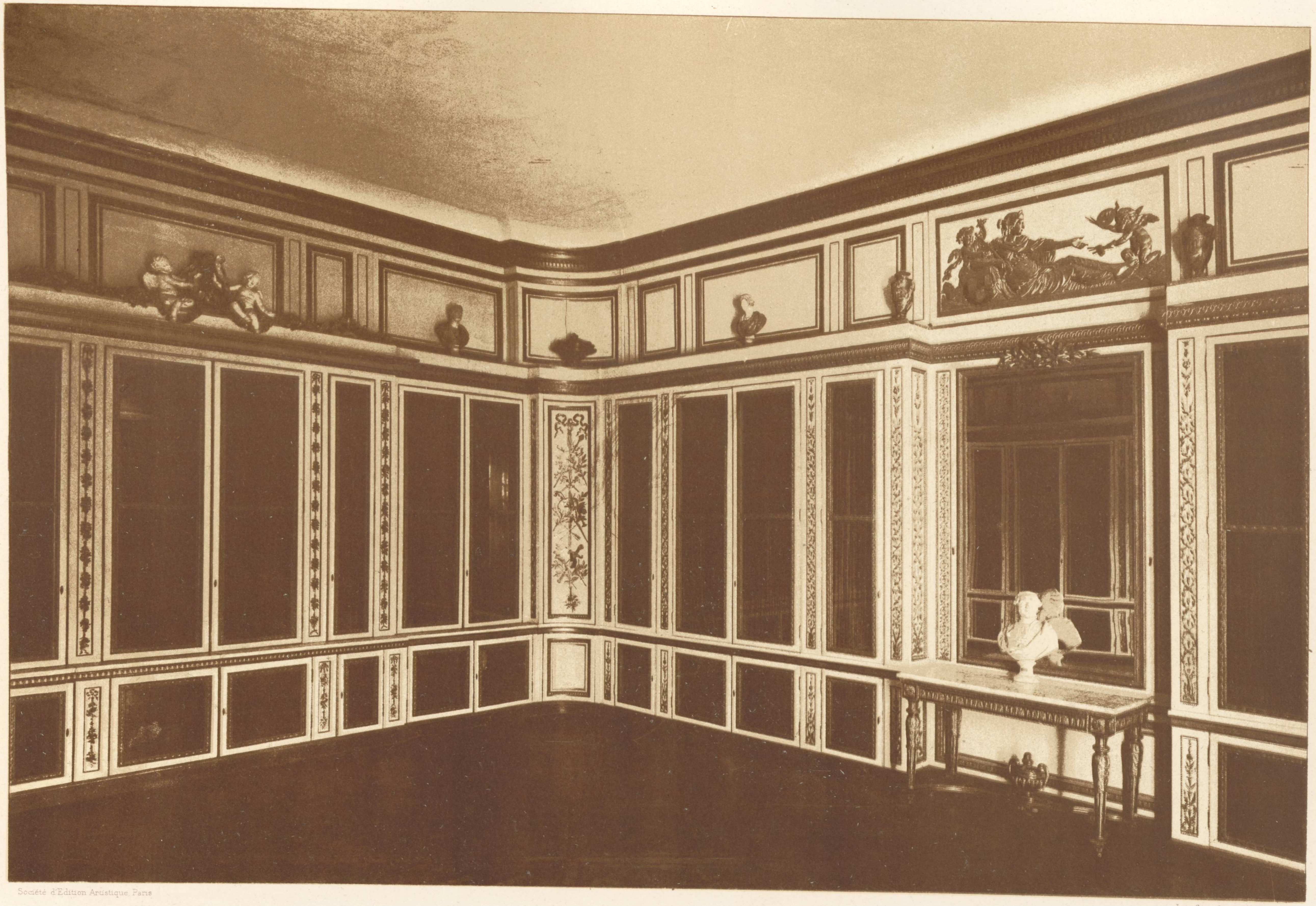


Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

APPARTEMENT DE MADAME ADÈLAÏDE._LE CABINET

Sculpture de Verberckt, 1767.



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LA BIBLIOTHÈQUE DE LOUIS XVI

Décoration des Rousseau, 1775



Société d'Edition Artistique Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

JARDIN DU PETIT TRIANON LE TEMPLE DE L'AMOUR



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

JARDIN DU PETIT TRIANON 'LE TEMPLE DE L'AMOUR



Société d'Edition Artistique. Paris

Imp. Gerardin & Cie Versailles

LE BOSQUET DE L'ARC DE TRIOMPHE

Dessin de F. Delamonce 1714



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LA GALERIE D'EAU OU SALLE DES ANTIQUES

Tableau de J-B. Martin 1688



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LE GRAND TRIANON

Tableau de P. D. Martin



Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

VÉNUS DE L'ALLÉE ROYALE

Sculpture de Pierre Le Gros_1692.

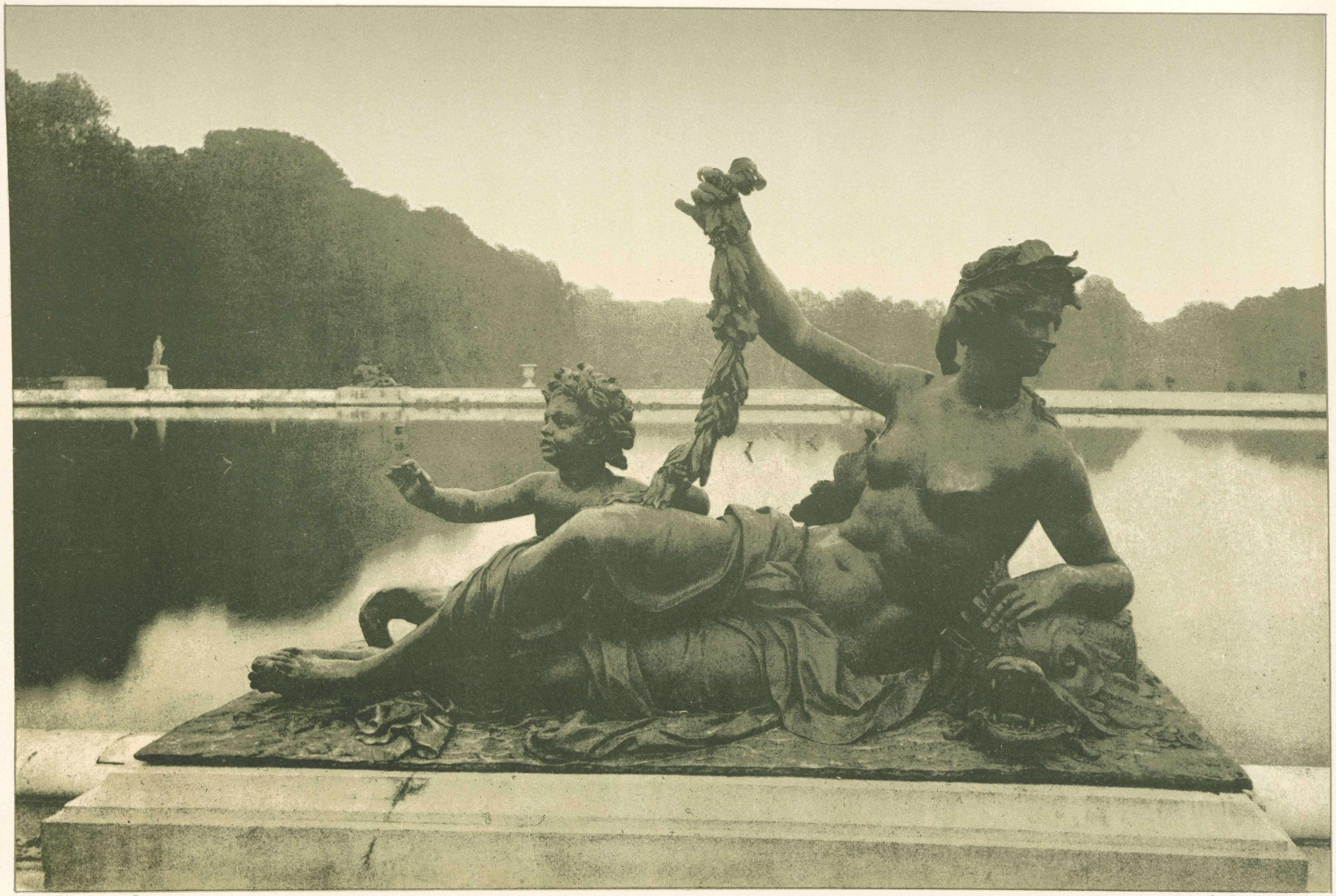


Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

BAS-RELIEF DE L'ESCALIER DES PRINCES

Sculpture sur pierre de 1682



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

PARTERRE D'EAU_NYMPHE

Sculpture de Le Gros_Bronze de Keller, 1688



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie, Versailles

L'EAU

Sculpture de Le Gros, 1681



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

BASSIN DE NEPTUNE _ GROUPE DE PROTÉE

Sculpture de Bouchardon 1739



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LA FONTAINE DE CÉRÈS OU DE L'ÉTÉ

Groupe de Regnaudin, 1673



Société d'Édition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LE FLEUVE ACHELOÜS

Sculpture de Mazière. 1688.



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

LE BOSQUET DE LA COLONNADE

Architecture de Mansart 1685



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles

SALON DE LA GUERRE

Architecture de Mansart - Trophées de Lespingola et Buirette. Fonte de Ladoireau.



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie Versailles

VASE ORNÉ D'ATTRIBUTS CHAMPÊTRES

Sculpture de Herpin.



Société d'Edition Artistique, Paris

Imp. Gérardin & Cie, Versailles.

PARTERRE DE L'ORANGERIE_SPHINX A L'ENFANT._ MODÈLE DE JACQUES SARRAZIN. (1660).

Bronze fondu par Duval, 1668._ Marbre sculpté par Lerambert.



Société d'Édition Artistique, Paris

Imp. Gerardin & Cie Versailles

APOLLON SERVI PAR LES NYMPHES

Groupe de marbre de Girardon et Regnaudin. Rocher des bains d'Apollon.



Société d'Edition Artistique, Paris.

Imp. Gérardin & Cie Versailles

LE CHAR D'APOLLON

Groupe de Baptiste Tubi